artes

traducción de
MARÍA LUISA PUGA

LA FORMA DEL CINE

por

SERGEI M. EISENSTEIN

edición preparada
por

JAY LEYDA

siglo
veintiuno
editores

siglo veintiuno editores, sa de cv
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
CALLE PLAZA 5, 28043 MADRID, ESPAÑA

portada de anhelo hernández

primera edición en español, 1986
tercera edición en español, 1995
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23 1387-2

título original: *the film form*
© 1949 harcourt brace javanovich, inc
© 1977 jay leyda

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7
DEL TEATRO AL CINE 11
LO INESPERADO 24
EL PRINCIPIO CINEMATOGRÁFICO Y EL IDEOGRAMA 33
UNA APROXIMACIÓN DIALÉCTICA A LA FORMA DEL CINE 48
LA CUARTA DIMENSIÓN FÍLMICA 65
MÉTODOS DE MONTAJE 72
UN CURSO DE TRATAMIENTO 82
EL LENGUAJE FÍLMICO 103
LA FORMA FÍLMICA: NUEVOS PROBLEMAS 116
LA ESTRUCTURA DEL FILME 141
LA REALIZACIÓN 167
DICKENS, GRIFFITH Y EL CINE EN LA ACTUALIDAD 181

APÉNDICES

A. Declaración 235
B. Notas del laboratorio de un director 238

INTRODUCCIÓN

La compilación de este libro de ensayos fue una de las últimas tareas de Eisenstein. Aunque demasiado debilitado en sus dos últimos años de vida para resumir su trabajo cinematográfico, sí tuvo la suficiente energía como para no aflojar en su actividad teórica. El ataque fatal que sufrió la noche del 10 de febrero de 1948 lo interrumpió mientras trabajaba; cuando lo encontraron a la mañana siguiente, ante él estaban sus últimas palabras: un ensayo inconcluso sobre el color; su utilización en la película inconclusa *Iván el terrible*. Es justamente porque estaba muy lejos de haber terminado como creador de cine o teórico, que sentimos tan profundamente su pérdida.

Un gran artista deja tras de sí su trabajo, pero la contemplación de la obra completa de Eisenstein no alivia mucho del choque que produjo su muerte, ya que todas sus películas apuntaban hacia un trabajo ulterior en el que su heroica e incansable expansión del medio del cine lo llevaría a traspasar los límites que le han marcado artistas menores. Cada paso adelante de Eisenstein prometía un centenar de imprevisibles pasos subsecuentes, y su muerte, a los 49 años, deja muchos de estos pasos en el aire.

Como el gran maestro que fue, dejó una herencia riquísima; de sus estudiantes y del vasto volumen de su teoría podemos esperar más frutos, aun después de nuestra generación. De Bach se dijo: "Sólo quien sabe mucho puede enseñar mucho", y nosotros podemos estar eternamente agradecidos porque Eisenstein vertió su inmenso conocimiento no sólo en sus seis películas terminadas, sino también, directa e indirectamente, en un incalculable número de discípulos.

Una fuente permanente para surtir su imaginación, como artista y como maestro, era su conciencia de la verdadera influencia que un artista tiene en la sociedad, influencia que se ejerce plenamente sólo con un sentido igualmente fuerte de responsabilidad hacia la sociedad. Este doble impulso determinó cada una de sus decisiones: en la estética, por ejemplo, lo hizo impacientarse ante toda inclinación hacia un naturalismo superficial, ya que podía ver la falta de voluntad, la pereza, la ignorancia y a menudo el oportunismo en semejante evasión del problema, difícil, pero central. La labor del cineasta consistía en trazar sus principios partiendo de una investigación profunda de todas las artes y todos los niveles de vida, medirlos con una firme comprensión de sí mismo, y si entonces no *creaba* —obras osadas, vivas, que incitaran a su público al estímulo y la comprensión— no era ni un buen artista ni un miembro positivo de la sociedad. En el cine, con todas sus satisfacciones fáciles, existe más que en ningún otro arte la tentación de evadir ese punto primordial, pero una vez que Eisenstein optó por el cine como el medio supremo de expresión, se comprometió a librar en él, como en un campo de batalla, una guerra perpetua contra el veneno de la deshonestidad, la complacencia, la superficialidad. Luchó con la arrogancia de un artista seguro de sí mismo —sabía cuánto lo necesitábamos, lo admitamos o no. Su objetivo era una poesía sólo posible en el cine, un realismo realzado con *todos* los medios de que pudiera disponer el cineasta. Aunque tanto Eisenstein como los surrealistas habrían negado la relación del primero con este término, lo que hacía era su-realismo —si bien el objetivo dinámico y la realización de Sergei Eisenstein no necesita de categoría o etiqueta alguna.

Desafiar la pereza y el naturalismo coloca a quien osa hacerlo en una posición desventajosa: le pega la etiqueta de "antinatural" a los principios y práctica del retador y lo obliga a demostrar, con obras, que éstas pueden ser más emotivas que aquellos trabajos cuya "simplicidad" es esencialmente negativa. Cada una de las películas de Eisenstein pasó la prueba de lo emotivo; los principios fueron tenazmente enunciados por escrito, lo que, nada más por su abundancia, supera el pensamiento público de cualquier cineasta. Admitía no ser un escritor fluido ni de talento, pero confiaba en la firmeza de sus ideas y en su claridad de expresión; utilizaba ejemplos circunstanciales y poéticos —y se remitía al mundo para ilustrar sus teorías. Su "manera correcta", que se desviaba bruscamente de un pensamiento estándar —o más bien de un no pensamiento estándar sobre el cine—, lo obligó a combinar en su escritura teórica la polémica, la retórica, la defensa propia, el ensayo, el paseo por la galería, el análisis, la conferencia, el sermón, la investigación criminal y la plática de pizarrón y a ser tan válido sobre el problema inmediato local como sobre el tema más general y perdurable. Una educación polifacética y amplísima era la base de su gran ilustración; cuando se le acusaba de distorsionar, destacaba la "distorsión deliberada" empleada por un Sharaku o un Flaubert; cuando se le acusaba de "teorías irreales", recurría a precedentes en los campos de la filología y la psicología; si se le acusaba de "izquierdismo" y "modernismo", traía a colación a Milton, Pushkin, El Greco, lo que no sólo daba solidez a su argumento, sino una dimensión fresca también, y estimulaba al lector a investigar estas descuidadas riquezas.

Sus primeros lectores, al igual que su primer público, fueron siempre sus colegas cineastas y sus estudiantes, quienes, aun desde puntos de vista opuestos, constituían una fuente de aliento y estímulo difícil de igualar salvo por el eléctrico grupo de fanáticos del cine del circuito Moscú-Leningrado-Kiev. Para sus lectores extranjeros, la lejanía de esta atmósfera estimulante, así como de los asuntos que se discutían y que en buena medida aspiraban los escritos combativos de Eisenstein, ha sido un serio obstáculo; pero la mayor desventaja para estos lectores (y también para sus espectadores con interés profesional) fue la distorsión de sus términos y conceptos básicos por el mal uso, la imitación y la malinterpretación. Leer, por ejemplo, sobre "montaje" con la deformadora vaguedad de la superficialidad con que este término ha sido traído a nuestros estudios, no ha contribuido a la comprensión de los escritos teóricos de Eisenstein. Recientemente, no obstante, una información más general sobre las teorías de Eisenstein ha tendido a escapar de los prejuicios y torpezas anteriores y tal parece que sus películas y escritos serán ahora examinados con más provecho de lo que lo fueran durante toda su vida. Ojalá que este segundo volumen de sus escritos contribuya a ello.[1]

Se seleccionó este grupo de ensayos de entre su vasta producción para mostrar ciertos puntos clave en el desarrollo de su teoría fílmica y, en particular, de su análisis del medio del cine sonoro. Pese a *Alexander Nevski* e *Iván el terrible*, las teorías de Eisenstein quedan mejor ilustradas en sus películas "mudas". Esto hace más aguda la revelación en los ensayos de su larga proyección y planeación del sonido como elemento *esencial* en su visión del filme completo, y estaba absolutamente consciente de la aparente extrañeza de que "pareciera ser el último en llegar a la boda". No obstante, la pareja inestable aún —imagen y sonido— ha perdido, con la muerte de Eisenstein, al conciliador y consejero que más prometía, ya que ningún programa de cine sonoro ha logrado la solidez de su "Declaración", de 1928, y su "Realización", de 1939, o la osadía de sus planes para *Una trage-*

---

[1] *El sentido del cine*, su primer libro, apareció originalmente en 1942; la edición revisada, en 1947 [publicada en español por Siglo XXI].

dia americana (comentada en "Un curso de tratamiento"). La segura simplicidad del experimento audiovisual en *Nevski* y el gran experimento en estilo heroico de *Iván el terrible, Parte I* todavía no han sido debidamente valorados en las virtudes instructivas que contienen, y al total de sus películas terminadas debe añadirse el valioso fondo de discusión sobre cine sonoro de estos ensayos para obtener una visión global de su manejo intelectualmente maduro del medio fílmico.

Algunos de estos ensayos han aparecido anteriormente, en ocasiones vertidos a un inglés deficiente.

Este libro recibió la generosa ayuda de Esther y Harold Leonard, Jane y Gordon Williams, Sergei Bertensson, Richard Collins, Robert Payne y otros amigos más. John Winge hizo la traducción al inglés del manuscrito alemán de Eisenstein (prestado por el Museum of Modern Art Film Library) "Un acercamiento dialéctico a la forma del cine", y las ilustraciones escogidas por Eisenstein fueron preparadas para su reproducción por Irving Lerner. Estoy particularmente agradecido a Ivor Montagu, cuya prolongada asociación con la persona e ideas del autor hicieron posible una traducción tan consciente y escrupulosa que sólo se requirió hacer un mínimo de correcciones al añadirla a esta colección. El personal de las bibliotecas que colaboró con tanto talento y paciencia fue el que labora en la University of California en Los Angeles, en Los Angeles Public Library, en la Beverly Hills Public Library de la Columbia University, en el Museum of Modern Art y en el American-Russian Institute.

JAY LEYDA

DEL TEATRO AL CINE

Resulta interesante repasar las distintas trayectorias de los cineastas de hoy hasta sus inicios creativos, que en conjunto constituyen los antecedentes multicolores del cine soviético. A principios de los años veinte llegamos todos al cine soviético como a algo inexistente. Era como llegar a una ciudad sin terminar; no había plazas, no se habían trazado calles, ni siquiera callejuelas sinuosas o callejones sin salida como los que encontramos en las cinemetrópolis de nuestros días. Llegábamos como beduinos o gambusinos a un lugar con posibilidades inimaginables, del cual sólo se ha desarrollado una pequeña sección aun ahora.

Montamos nuestras tiendas y pusimos en acción nuestra experiencia en diversos campos. Actividades privadas, profesiones circunstanciales anteriores, habilidades inesperadas, erudiciones insospechadas: todo junto participó en la construcción de algo que aún no tenía una tradición escrita, ningún requerimiento estilístico exacto y ni siquiera se habían formulado preguntas.

Sin adentrarme mucho en los escombros teóricos de los detalles del cine, quisiera discutir aquí dos de sus rasgos. Son rasgos de otras artes también, pero en la filmación son particularmente importantes. *Primo*: se graban fragmentos de foto de la naturaleza; *Secundo*: estos fragmentos se combinan de diversas maneras. De ahí la toma (o cuadro), y de ahí el montaje.

La fotografía es un sistema de reproducción para fijar acontecimientos reales y elementos de actualidad. Estas reproducciones, o fotorreflexiones, se pueden combinar de varias maneras. Tanto como reflexiones como en la manera en que estén combinadas permiten cualquier grado de distorsión —ya sea inevitable técnicamente o deliberadamente calculada. Los resultados fluctúan desde las combinaciones naturalistas exactas de las experiencias visuales interrelacionadas, hasta las alteraciones completas —arreglos no previstos por la naturaleza— e incluso hasta un formalismo abstracto con residuos de realidad.

La aparente arbitrariedad del asunto, en su relación con el *statu quo* de la naturaleza, es mucho menos arbitraria de lo que parece. El orden final está inevitablemente determinado, consciente o inconscientemente, por las premisas sociales de quien hace la composición fílmica. Su tendencia —determinada por una clase— es la base de lo que parece una arbitraria relación cinematográfica con el objeto colocado, o encontrado, ante la cámara.

Quisiéramos descubrir en este proceso dual (el fragmento y sus relaciones) un indicio sobre los detalles del cine, pero no podemos negar que este proceso se halla en otros medios artísticos, cercanos o no al cine (aunque ¿qué arte no está cercano al cine?). No obstante, es posible insistir en que estos rasgos son específicos de la filmación, porque los detalles fílmicos no están en el proceso mismo sino en el grado en que estos rasgos son intensificados.

El músico utiliza una escala de sonidos; el pintor una escala de tonos; el escritor una serie de sonidos y palabras; y todo esto se toma de la naturaleza en el mismo grado. Pero el fragmento inmutable de la realidad misma en estos casos es mucho más estrecho y más neutral en significado, y por lo tanto más flexible para combinar, por lo que cuando se les pone juntos pierden todo indicio visible de estar combinados y aparecen como una unidad orgánica. Un acorde, o aun tres notas sucesivas, parecen ser una unidad orgánica. ¿Por qué debería de considerarse la combinación de tres fragmentos de película en el montaje como una colisión triple; como los impulsos de tres imágenes sucesivas?

Un tono azul se mezcla con uno rojo y el resultado es un violeta, y no una "exposición doble" de rojo y azul. La misma unidad de fragmentos de palabras hace posible toda una serie de variaciones expresivas. Cuán fácilmente se puede distinguir en el lenguaje tres matices de significado, por ejemplo: "una ventana sin luz", "una ventana oscura" y "una ventana no iluminada".

Pruébese ahora a expresar estos matices diversos en la composición de un cuadro. ¿Acaso es posible?

Si lo es, ¿qué complicado contexto se necesitará para ensartar los fragmentos de película en el hilo fílmico de manera que la forma oscura en el muro comience a verse ya sea como una ventana "oscura" o como una "no iluminada"? ¿Cuánto ingenio e ingenuidad habrá que desplegar para obtener un efecto que las palabras obtienen de manera tan sencilla?

El cuadro se trabaja de manera mucho menos independiente que la palabra o el sonido. De ahí que el trabajo mutuo del cuadro y el montaje sea en realidad una ampliación a escala de un proceso microscópicamente inherente a todas las artes. Sin embargo, en el filme este proceso llega a un grado tal, que parece adquirir una calidad nueva.

La toma, considerada como material para el propósito de la composición, es más resistente que el granito. Esta resistencia es específicamente suya. La tendencia de la toma hacia una inmutabilidad objetiva completa está arraigada en su naturaleza. Esta resistencia ha determinado ampliamente la riqueza y variedad de las formas y estilos de montaje, ya que el montaje se convierte en el medio más eficaz para una remodelación de la naturaleza verdaderamente creativa e importante.

Más que ningún otro arte, entonces, el cine puede revelar el proceso que en las demás artes sucede microscópicamente.

El fragmento "distorsionable" mínimo de la naturaleza es la toma; la ingenuidad en sus combinaciones es el montaje.

Durante la segunda década del cine soviético (1925-1930) el análisis de este problema recibió muchísima atención, a menudo llevada al exceso. Cualquier alteración infinitesimal de un hecho o evento ante la cámara adquiría, más allá de todo límite legítimo, proporciones de teoría sobre documentalismo. La legítima necesidad de combinar estos fragmentos de realidad dio lugar a concepciones sobre montaje que pretendían suplantar a todos los demás elementos de expresión fílmica.

Dentro de los límites normales, estos rasgos entran, como elementos, en cualquier estilo cinematográfico. Pero no se oponen ni pueden remplazar a otros problemas, como por ejemplo el problema de la *historia*.

Para volver al doble proceso que se mencionó al inicio de estas notas: si este proceso es característico del cine —que encontró su expresión más completa durante la segunda etapa del cine soviético—, sería productivo investigar las biografías creativas de los cineastas de dicho período, ver cómo surgieron estos rasgos, cómo se desarrollaron en el trabajo precinematográfico. Todos los caminos de ese período llevaban a Roma. Trataré de describir el sendero que me llevó a mí a los principios del cine.

Por lo general se dice que mi carrera fílmica se inició con mi producción de la obra de Ostrovsky, *Un sabio*, en el teatro Proletkult (Moscú, marzo de 1923). Esto es cierto y no. No lo es si se basa únicamente en el hecho de que esta producción contenía una breve película cómica hecha especialmente para la obra (no separada, sino incluida en el plan de montaje del espectáculo). Sería más cercano a la verdad si se basara en el carácter de la producción, porque aun entonces los elementos de los detalles que se mencionaron anteriormente podían ser detectados.

Hemos convenido que el primer signo de una tendencia de cine es el que muestra eventos con la menor distorsión posible, con el propósito de obtener la realidad objetiva de los fragmentos.

Una búsqueda en esta dirección muestra que mis tendencias fílmicas empezaron tres años antes, en la producción de *El mexicano* (del cuento de Jack London). En esta ocasión, mi participación llevó al teatro los propios "eventos" —un elemento puramente cinematográfico, a diferencia de las "reacciones a los eventos"—, lo que es un elemento puramente teatral.

La trama es la siguiente: un grupo revolucionario mexicano necesita dinero para sus actividades. Un muchacho, mexicano, se ofrece para conseguir el dinero. Se entrena para boxear y se compromete a dejar que el campeón lo venza a cambio de una parte de su paga. Pero lo que hace es vencer al campeón y así llevarse todo el dinero. Ahora que conozco mejor los detalles de la lucha de la Revolución mexicana, para no hablar de la técnica del boxeo, no se me ocurriría interpretar este material como lo hicimos en 1920, y mucho menos utilizar una historia tan poco convincente.

El clímax de la obra es la pelea por la paga. De acuerdo con las más sagradas tradiciones del arte del teatro, esta pelea debía llevarse a cabo entre bastidores (como la corrida de toros en *Carmen*), en tanto que los actores en el escenario deberían mostrar el entusiasmo por la pelea que sólo ellos pueden ver, así como representar las diversas emociones de las personas interesadas en el resultado.

Mi primer movimiento (pasando por encima del trabajo del director, ya que oficialmente yo estaba ahí en calidad de diseñador únicamente) fue proponer que la pelea pudiera verse. Es más, sugerí que la escena se representara en el centro del auditorio para re-crear así las mismas circunstancias en que se lleva a cabo una pelea de box de verdad. Nos aventuramos, pues, en la concreción de los eventos objetivos. La pelea se iba a planear por anticipado con mucho cuidado, pero iba a ser sumamente realista.

La actuación de nuestros jóvenes obreros-actores en la escena de la pelea fue radicalmente diferente de su actuación en cualquier otro momento de la producción. En las demás escenas una emoción daba lugar a otra (trabajaban con el sistema Stanislavski), que a su vez era utilizada como un medio para emocionar al público; pero en la escena de la pelea el público estaba directamente emocionado.

Mientras que las otras escenas influían en el público mediante la entonación, los gestos y la mímica, la nuestra empleaba medios realistas, incluso de textura: una pelea real, cuerpos que se desploman en la lona, jadeos, brillo de sudor en los torsos y, por último, el inolvidable sonido de los guantes sobre la piel tensa y los músculos apretados. La escenificación a base de efectos permitió un ring real (aunque no en el centro del auditorio, gracias a esa plaga que toda empresa teatral padece: el encargado de la seguridad) y los extras cerraban el círculo en torno al ring.

Ahí me di cuenta de que me había topado con algo nuevo: un elemento teatral real-materialista. En *Un sabio*, este elemento apareció en un nivel nuevo y más claro. La excentricidad de la producción exponía esta misma línea mediante contrastes fantásticos. La tendencia se desarrolló no sólo de una actuación a base de efectos, sino también de actos acrobáticos reales. Un gesto se expandía hasta la gimnasia, la ira se expresaba mediante una voltereta, la exaltación mediante un *salto-mortale*, el lirismo en "el mástil de la muerte". Lo grotesco de este estilo permitió saltar de un tipo de expresión a otro, así como a un inesperado entretejido de ambas expresiones. En una producción posterior, *¡Habla Moscú!* (verano de 1923), estas dos líneas separadas de "hacer real" e "imaginación pictórica" sufrieron una síntesis que se expresó en una técnica específica de actuación.

Ambos principios aparecieron nuevamente en la obra de Tretiakov, *Máscaras contra gases* (1923-1924), con una intransigencia aún más aguda, rota de una manera tan notoria que de haber sido esta obra una película hubiera quedado, como se dice, "enlatada".

¿Cuál era el problema, entonces? El conflicto entre los principios material-práctico y ficción-descripción en el melodrama había quedado medio parchado, pero aquí estallaba y nos hacía fallar por completo. La carreta se rompió en mil pedazos, y su conductor fue a dar al cine.

Y todo sucedió porque un día el director tuvo la maravillosa idea de producir la obra de Tretiakov sobre una planta de gas, en una planta de gas auténtica.

Como pudimos darnos cuenta posteriormente, los verdaderos interiores de la planta no tenían nada que ver con nuestra ficción teatral. Simultáneamente, el encanto plástico de la realidad en la planta se volvió tan fuerte que el elemento de realidad surgió con una fuerza fresca —todo lo tomó en sus manos— y por último tuvo que abandonar un arte en donde no podía gobernar.

Y nos dejó en el borde del cine.

Pero éste no es el final de nuestras aventuras con el trabajo teatral. Habiendo llegado a la pantalla, esta otra tendencia floreció, y llegó a ser conocida como "trucaje". El "trucaje" es un rasgo tan típico de este período del cine, como lo es el "montaje". Y que quede claro que no quiero limitar el concepto de "trucaje" o "montaje" a mis propias palabras.

Me gustaría señalar que el "trucaje" debe ser entendido como algo más que un simple rostro sin maquillaje, o como una sustitución de los tipos "naturalmente expresivos" por actores. En mi opinión, el "trucaje" incluía una aproximación específica a los eventos que abarcaba el contenido del filme. Aquí, nuevamente, se utilizaba el método de la menor interferencia con el curso natural y las combinaciones de los eventos. Conceptualmente, *Octubre* es, de principio a fin, "trucaje" puro.

Una tendencia al "trucaje" puede estar arraigada en el teatro; cuando pasa del teatro al cine, ofrece posibilidades para un excelente desarrollo estilístico en términos muy generales: como indicador de afinidades definidas con la vida real a través de la cámara.[1]

Y ahora examinemos el segundo rasgo de los detalles fílmicos: los principios del montaje. ¿Cómo se expresaron y formaron en mi trabajo antes de incorporarme al cine?

En medio de ese flujo de excentricidad que hay en *Un sabio* y que incluye una película corta de comedia, podemos encontrar los primeros indicios de un montaje que se expresa agudamente.

La acción se mueve a través de un intrincado tejido de intriga. Mamayev manda a su sobrino, Glumov, como guardián para su esposa. Glumov se toma libertades más allá de las instrucciones de su tío, y su tía toma en serio sus cortejos. Al mismo tiempo, Glumov empieza a hacer arreglos para casarse con la sobrina de Mamayev, Turussina, pero oculta a su tía estas intenciones. Al cortejar a la tía, Glumov engaña al tío; halagando al tío, arregla con él la decepción de la tía.

En un plano cómico, Glumov reproduce las situaciones, las pasiones turbulentas, el trueno de las finanzas que su prototipo francés, el Rastignac de Balzac, experimenta. El arquetipo de Rastignac en Rusia estaba aún en pañales. Hacer dinero era todavía una especie de juego de niños entre tíos y sobrinos, tías y sus galanes. Algo que se queda en familia y no deja de ser trivial. De ahí la comedia. Pero la intriga y los embrollos ya están presentes, actuando en dos frentes simultáneamente: con ambas manos, con personajes duales. . . y todo esto lo mostramos mediante un montaje entrelazado de dos escenas diferentes (Mamayev dando sus instrucciones, y Glumov llevándolas a cabo). Las sorprendentes intersecciones de los dos diálogos agudizan los personajes y la obra, aceleran el *tempo* y multiplican las posibilidades cómicas.

---

[1] Eisenstein ha dicho que uno podría definir el trucaje como un desarrollo moderno de la *commedia dell'arte* —con sus siete figuras de palo multiplicadas al infinito. La relación no está en el número, sino en el condicionamiento del público. Cuando entran Pantaleón o el Capitán, su máscara de inmediato advierte al público qué es lo que debe esperar de esta figura. El trucaje fílmico moderno está basado en la necesidad de presentar cada nueva figura a nuestro primer vistazo de una manera tan aguda y completa que al usarla posteriormente esta figura puede ser como un elemento conocido. Así se crean convenciones nuevas e inmediatas. Una ampliación de este enfoque se encuentra en los comentarios del autor a Lavater, p. 120.

Para la producción de *Un sabio* se dispuso el escenario como una arena de circo, cercándola con una barrera roja y con el público que ocupaba las tres cuartas partes. El cuarto restante tenía una cortina a rayas, frente a la cual había una pequeña plataforma, varios escalones arriba. La escena con Mamayev (Shtraukh) se desarrollaba abajo, mientras que los fragmentos de la Mamayeva (Yanukova) sucedían en la plataforma. En lugar de cambiar escenas, Glumov (Yezikanov) corría de una escena a otra y de regreso —llevando un fragmento de diálogo de una escena e interrumpiéndolo con un fragmento de la otra— haciendo así que el diálogo se fundiera, creando nuevos significados y algunas veces juegos de palabras. Las carreras de Glumov eran como *caesurae* entre los fragmentos de diálogo.

Y los "cortes" aumentaban en *tempo*. Lo que resultó más interesante fue que la extrema agudeza de la excentricidad no se desprendió del contexto de esta parte de la obra; la obra no se volvió nunca cómica sólo con el fin de hacerse comedia, sino que se apegó a su tema, que se agudizó por la personificación escénica.

Otro rasgo fílmico distintivo que desempeñó un papel aquí, fue el nuevo significado que adquirían las frases comunes en un medio nuevo.

Cualquiera que haya tenido en sus manos un trozo de película a punto de ser editado sabe por experiencia lo neutral que resulta, aun cuando sea parte de una secuencia planeada, hasta el momento en que se une con otro trozo. Repentinamente, entonces, adquiere y transmite un significado más agudo y por completo diferente del que se había planeado en el momento de filmar.

Este fue el fundamento de ese arte sabio y perverso que consiste en reeditar el trabajo de otros, cuyos ejemplos más profundos pueden encontrarse en los albores de nuestra cinematografía, cuando todos los grandes editores de películas —Esther

Schub,[2] los hermanos Vasíliev, Benjamin Boitler y Birrois— estaban dedicados a adaptar ingeniosamente las películas importadas después de la revolución.

No puedo resistir el placer de citar aquí un montaje parecido a un *tour de force* que hizo Boitler. Una de las películas que se compró a Alemania fue *Danton*, con Emil Jannings. Tal y como la exhibimos en nuestras pantallas mostraba la siguiente escena: Camille Desmoulins es condenada a la guillotina. Danton, agitadísimo, acude a Robespierre, quien se vuelve y lentamente se seca una lágrima. El subtítulo decía, aproximadamente: "En nombre de la libertad tuve que sacrificar a un amigo. . ." Bien.

Pero ¿quién hubiera podido adivinar que en la versión original alemana, Danton, representado como un ocioso, faldero, un buen tipo y la única figura positiva entre todos esos personajes malvados, que ese Danton corría hacia el malvado Robespierre y. . . le escupía en la cara, y que era este escupitajo lo que Robespierre se limpiaba de la cara con un pañuelo? Y que el título indicaba el odio de Robespierre hacia Danton, un odio que al final de la película motiva ¡la condena de Jannings-Danton a la guillotina!

¡Dos cortes pequeñísimos cambiaron todo el significado de esta escena!

¿De dónde provino mi experimento de montaje en las escenas de *Un sabio*?

Había ya un "aroma" de montaje en el cine de la nueva "izquierda", sobre todo entre los documentalistas. Nuestra sustitución del diario de Glumov en el texto de Ostrovski por un breve "diario-fílmico" era en realidad una parodia de los primeros experimentos con los noticieros.

Creo que ante todo debemos dar crédito a los principios básicos del circo y del *music-hall*, por los que tuve un amor apasionado desde mi infancia. Bajo la influencia de los comediantes franceses y de Chaplin (de quien sólo habíamos oído hablar), de las primeras noticias sobre el fox-trot y el jazz, este temprano amor floreció.

El elemento del *music-hall* obviamente se necesitaba en esa época para que pudiera surgir la idea de "montaje". El traje multicolor de Arlequín cobró fuerza y se difundió, primero a toda la estructura del programa, para por último invadir el método de toda la producción.

---

[2] Schub, que desde hace mucho es un nombre familiar para los documentalistas internacionales, en el extranjero sólo se conoce por su película, exhibida en Estados Unidos, *Cañones y tractores*. La primera vez que Eisenstein unió dos pedazos de "película auténtica" fue cuando ayudaba a Esther Schub en la reedición de *Dr. Mabuse*, de Lang. Esto fue poco después de la producción de *Un sabio*. En *Chapaiev*, Vasíliev establece su lugar en la historia del cine.

Pero los antecedentes se arraigaban más en la tradición. Curiosamente fue Flaubert quien nos dio uno de los mejores ejemplos de montaje entrecruzado de diálogos, utilizado con el mismo fin de agudizar la expresión de una idea. Se trata de la escena en *Madame Bovary* en donde Ema y Rodolfo llegan a una mayor intimidad. Dos líneas de diálogos están entrelazadas: el parlamento del orador en el cuadro inferior, y la conversación de los futuros amantes:

> Monsieur Derozerays se levantó y comenzó otro discurso [. . .] ocupaba menos lugar el elogio del gobierno y más la religión y la agricultura. Ponía de relieve la relación entre una y otra y cómo habían contribuido siempre a la civilización. Rodolfo, con Madame Bovary, hablaba de sueños, de presentimientos, de magnetismo. Remontándose a la cuna de las sociedades, el orador pintaba aquellos tiempos duros en que los hombres vivían de bellotas en el fondo de los bosques. Después abandonaron la piel de los animales, se vistieron de paño, labraron la tierra, plantaron la vid. ¿Fue esto un bien, no había en este descubrimiento más inconvenientes que ventaja? Monsieur Derozerays se planteaba este problema. Del magnetismo, Rodolfo pasó poco a poco a las afinidades, y mientras el presidente citaba a Cincinato y su arado, a Diocleciano plantando su huerto y a los emperadores de China inaugurando el año por sementeras, el joven explicaba a la mujer que aquellas atracciones irresistibles tenían su causa en alguna existencia anterior.
>
> —Por ejemplo, ¿por qué nos hemos conocido nosotros? ¿Qué azar lo ha dipuesto? Seguramente es que, a través de la distancia, nuestras pendientes particulares nos llevaron uno hacia otro, como dos ríos que corren para juntarse.
>
> Y le cogió la mano; Emma no la retiró.
>
> "¡Hay que combinar los buenos cultivos!", clamó el presidente.
>
> —Por ejemplo, hace poco, cuando yo vine a su casa. . .
>
> "A monsieur Bizet de Quincampoix."
>
> —¿Sabía yo que iba a acompañarla?
>
> "¡Setenta francos!"
>
> —El caso es que cien veces quise marcharme, y la seguí, me quedé.
>
> "Estiércol."
>
> —Qué bien me quedaría yo esta noche, mañana, los días siguientes, toda mi vida![3]

Y así sucesivamente, con los "fragmentos" que desarrollan una tensión creciente.

Podemos ver que éste es un entretejido de dos líneas, de idéntico tema e igualmente triviales. El asunto es sublimado hasta una trivialidad monumental, cuyo clímax se alcanza mediante la continuación de este corte transversal y el juego de palabras, con el significado dependiendo siempre de la yuxtaposición de las dos líneas.

---

[3] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 199-200.

La literatura está repleta de ejemplos así. Los herederos artísticos de Flaubert han utilizado este método cada vez más.

Nuestras jugarretas en relación con Ostrovsky se quedaron en un nivel de *avant-garde* de indiscutible desnudez. Pero la semilla de estas tendencias de montaje creció rápida y espléndidamente en *Patatra*, que se quedó en proyecto debido a la falta de un local adecuado y de posibilidades técnicas. La producción se planeó con *chase tempos*, rápidos cambios de acción, intersecciones de escena, y actuación simultánea de diversas escenas en un escenario en torno a un auditorio de butacas giratorias. Otro proyecto, incluso anterior, quería incluir todo el edificio del teatro en su composición. Se deshizo durante los ensayos y fue producido posteriormente por otras manos como una concepción puramente teatral. Era la obra de Pletnëv, *Precipicio*, que Smishlayev y yo trabajamos después de *El mexicano*, hasta que estuvimos en desacuerdo sobre los principios y disolvimos nuestra sociedad. (Cuando volví a Proletkult un año más tarde para hacer *Un sabio*, fue como director, aunque seguía diseñando mis propias producciones.)

Precipicio contiene una escena en donde un inventor, emocionado por su nuevo invento corre, como Arquímedes, por toda la ciudad (o a lo mejor los gángsteres lo perseguían, no recuerdo exactamente). El problema era resolver la dinámica de las calles de la ciudad, así como mostrar la vulnerabilidad de un individuo a merced de la "gran ciudad". (Naturalmente nuestras ideas erróneas acerca de Europa nos condujeron a un falso concepto de "urbanismo".)

A mí se me ocurrió una combinación divertida, no sólo para utilizar el decorado corredizo —pedazos de edificios y detalles (Meyerhold todavía no había resuelto, para su *Trust D.E.*, las pantallas lustrosas neutrales, los *murs mobiles*, con el fin de unificar varios sitios de acción)—, sino también, tal vez debido a las exigencias de decorado cambiante, para conectar estas decoraciones que se mueven con la gente. Los actores en patines no sólo se transportaban a sí mismos, sino que llevaban su "pedazo de ciudad". Nuestra solución al problema —la intersección del hombre y el medio— se vio indudablemente influida por los principios de los cubistas. Pero las pinturas "urbanísticas" de Picasso tuvieron aquí menos importancia que la necesidad de expresar la dinámica de la ciudad —vistazos a fachadas, manos, piernas, pilares, cabezas, cúpulas. Todo esto se puede encontrar en la obra de Gogol, pero no nos dimos cuenta hasta que Andrei Bieli nos descubrió el cubismo especial de Gogol.[4] Todavía me acuerdo de las cuatro piernas de dos banqueros sosteniendo la fachada del edificio de la Bolsa y, coronándolo todo, dos sombreros de copa. También había un policía vuelto loco con el tráfico. Los disfraces deslumbrantes bajo las luces giratorias, luciendo sólo labios intensamente pintados de rojo. Todo esto se quedó en el papel —y ahora incluso ese papel ha desaparecido, por lo que podríamos volvernos patéticamente líricos con nuestros recuerdos.

Estos primeros planos insertados, como vistas de una ciudad, son otro eslabón de nuestro análisis, un elemento fílmico que trató de encajar en el terco escenario. También hay aquí elementos de exposición doble y múltiple —"superimposición" de imágenes humanas sobre imágenes de edificios— todo en un intento por interrelacionar al hombre y su medio en una sola y complicada exposición. (El hecho de que la película *La huelga* estuviera repleta de este tipo de complejidad demuestra "la enfermedad infantil del izquierdismo" en esta primera etapa del cine.

Sin una fusión mecánica, desde la síntesis plástica, el intento evoluciona hasta llegar a una síntesis temática. En *La huelga* hay más que una mera transformación en la técnica de la cámara. La composición y la estructura del filme como un todo logran el efecto y la sensación de una unidad ininterumpida entre lo colectivo y el medio que crea lo colectivo. Y la unidad orgánica entre marinos, barcos de guerra y mar que se muestra en *Potiomkin* mediante cortes transversales plásticos y temáticos no es por trucos o doble exposición o una intersección mecánica, sino gracias a la estructura general de la composición. Pero en el teatro, la imposibilidad de que la *mise-en-scène* se desarrolle por todo el auditorio, fundiendo al escenario con el público en una forma que evolucione, fue el motivo de esa absorción concentrada de los problemas de la *mise-en-scène* dentro de la acción escénica.

La *mise-en-scène* casi geométricamente convencional de *Un sabio*, y su secuela formal, *¡Habla Moscú!*, se convierten en uno de los elementos básicos de expresión. A la larga, la intersección de montaje se volvió insistentemente exacta. La composición destacaba grupos, desplazaba la atención del espectador de un punto a otro, presentaba primeros planos: una mano sosteniendo una carta, el juego de unas cejas, una mirada. La técnica de la composición de la *mise-en-scène* genuina se dominaba ya —y llegaba a sus límites. Ya estaba amenazada, como en el ajedrez, por el movimiento del caballo, un movimiento de contornos puramente plásticos en los esbozos que habían dejado de ser teatrales de los dibujos detallados.

---

[4] Andrei Bieli (Boris Nikolayevich Bugayev), *Masterstvo Gogolya*, Moscú, 1934.

Los detalles escultóricos vistos a través del marco del *cadre*, o toma, las transiciones de una toma a otra, parecían ser la salida lógica a la amenazante hipertrofia de la *mise-en-scène*. Teóricamente establecía nuestra dependencia de la *mise-en-scène* y el montaje. Pedagógicamente, determinaba, para el futuro, los acercamientos al montaje y al cine, a los que se había llegado al dominar la construcción teatral y mediante el arte de la *mise-en-scène*.[5] De ahí, pues, nació el concepto de *mise-en-cadre*. Así como la *mise-en-scènce* es una interrelación de gente en acción, así la *mise-en-cadre* es la composición pictórica de *cadres* (tomas) mutuamente dependientes en una secuencia de montaje.

En *Máscaras contra gases* vemos reunidos todos los elementos de las tendencias fílmicas. Las turbinas, el trasfondo de la fábrica, negaban los últimos residuos de maquillaje y de vestuarios teatrales, y todos los elementos aparecían como si estuviesen fusionados de manera independiente. Los accesorios de teatro, entre los plásticos de una fábrica verdadera, eran ridículos. El elemento "actuar" resultaba incompatible con el acre olor del gas. La lastimosa plataforma se perdía una y otra vez entre las plataformas reales de la actividad laboral. En resumen, la producción era un fracaso. Y así fuimos a dar al cine.

Nuestra primera película, *La huelga* (1924-1925), reflejaba, como en un espejo, revirtiéndola, nuestra producción *Máscaras contra gases*. Pero la película forcejeaba entre los restos del naufragio de una espesa teatralidad que se había vuelto ajena a ella.

Simultáneamente, en principio la ruptura con el teatro fue tan aguda que en mi "rebelión contra el teatro" me deshice de un elemento teatral sumamente vital: la historia.

En esa época pareció natural. Llevamos a la pantalla la acción colectiva y de masas, en contraste con el individualismo y el drama del "triángulo" del cine burgués. Dejando de lado la concepción individualista del héroe burgués, nuestras películas de esa época produjeron una abrupta desviación: insistían en presentar a las masas como héroe.

Ninguna pantalla antes había reflejado la imagen de la acción colectiva. Ahora la concepción de "colectividad" iba a ser ilustrada. Pero nuestro entusiasmo dio como resultado una representación unilateral de las masas y de lo colectivo; unilateral porque el colectivismo significa el desarrollo al máximo de lo individual dentro de lo colectivo, una concepción irreconciliablemente opuesta al individualismo burgués. A nuestras primeras películas sobre masas les faltaba ese profundo significado.

---

[5] Como se indica en "Un curso de tratamiento", los primeros dos años del curso para directores que impartía Eisenstein en el Instituto Estatal de Cine ponían mucho interés en el estudio completo de los principios del *teatro*.

De todas maneras, estoy seguro de que para esa época esta desviación no sólo era natural, sino necesaria. Era importante que la pantalla fuera primero penetrada por la imagen general, lo colectivo unido e impulsado por un deseo. "Lo individual dentro de lo colectivo", el significado más profundo que se le pide al cine de hoy, no hubiera tenido cabida si el concepto general no hubiese abierto el camino.

En 1924 escribí con gran ardor: "¡Abajo el argumento y la trama!" En la actualidad, el argumento, que en aquella época parecía casi "un ataque al individualismo" en nuestro cine revolucionario, vuelve a su debido lugar con una forma fresca. En este retorno al argumento estriba la importancia histórica de la tercera media década de la cinematografía soviética (1930-1935).

Y aquí, a medida que iniciamos nuestro cuarto período de cinco años de cine, cuando las discusiones abstractas de los epígonos del filme "con argumento" y los embriones del filme "sin argumento" se están calmando, es hora de hacer un inventario de nuestros debe y haber.

Considero que además de dominar los elementos de la dicción fílmica, la técnica del cuadro y la teoría del montaje, tenemos otro haber que poner en la lista: el valor de los lazos profundos con las tradiciones y metodología de la literatura. No en vano, durante este período, nació el concepto nuevo de lenguaje fílmico, y lenguaje fílmico no como el lenguaje del crítico de cine, sino como una expresión del pensamiento cinematográfico, cuando el cine era llamado a contener la filosofía e ideología del proletariado victorioso.

Al estirar la mano hacia la nueva calidad de la literatura —lo dramático—, el cine no puede olvidar la impresionante experiencia de sus períodos anteriores. Pero el camino no es volver a ella, sino avanzar hacia la síntesis de lo mejor que ha hecho nuestra cinematografía muda, para seguir de ahí a una síntesis de ésta con las exigencias de la actualidad, según la historia y el análisis marxista-leninista. La fase de la síntesis monumental en las imágenes de gente de la época del socialismo: la fase del realismo socialista.

[1934]

LO INESPERADO

¡Oye! La voz de un faisán
se ha tragado el campo entero
de una vez.
YAMER[1]

> Givochini, el famoso comediante del Teatro Malii, fue obligado en una ocasión a sustituir a última hora al popular bajo moscovita, Lavrov, en la ópera *The amorous Bayaderka.* Pero Givochini no tenía buena voz. Sus amigos sacudieron la cabeza simpatizando con él: "¿Cómo vas a cantar el papel, Vasili Ignatyevich?" Givochini no se mostraba desanimado. Con expresión feliz, dijo: *"Las notas que no alcance con la voz, las mostraré con las manos."*[2]

El teatro Kabuki nos visitó. Una maravillosa manifestación de cultura teatral.[3]

De todas las voces críticas brotan las alabanzas por la espléndida destreza del teatro Kabuki. Sin embargo no ha habido una valoración de lo que constituye su maravilla. Sus elementos de "museo", si bien indispensables para calcular su valor, no son suficientes para hacer apreciar satisfactoriamente este fenómeno, esta maravilla. Una "maravilla" debe fomentar el progreso cultural, alimentando y estimulando las cuestiones intelectuales de nuestra época. No se dicen más que trivialidades: "¡Qué musical!" "¡Qué manera de manejar los objetos!" "¡Cuánta plasticidad!" Y llegamos a la conclusión de que no hay nada que aprender del Kabuki, que (como lo afirmó uno de nuestros críticos más respetados) no contiene nada nuevo: ¡Meyerhold ya agotó todo lo utilizable del teatro japonés!

---

[1] Citado en *Haiku poems, ancient and modern,* traducido y anotado al inglés por Miyamori Asatarö, Tokio, Maruzen Company, 1940.

[2] De una colección de anécdotas sobre Vasili Ignatyevich Givochini.

[3] En su recorrido por Europa en 1928, un grupo de actores Kabuki encabezado por Ichikawa Sadauji actuaron en Moscú y en Leningrado; en esta última ciudad la revista *Zhizn Iskusstva* dedicó un número a esta visita (19 de agosto de 1928) en el que Eisenstein contribuyó con este ensayo.

Por debajo de estas empalagosas generalidades, se revelan algunas actitudes reales. ¡El Kabuki es convencional! ¡Cómo es posible que los europeos se conmuevan con semejantes convencionalismos! ¡Su destreza no es más que una fría perfección de la forma! ¡Y las obras que representan son *feudales*! ¡Qué pesadilla!

Más que cualquier otro obstáculo, es este convencionalismo lo que impide que utilicemos plenamente todo lo que puede copiarse del Kabuki.

Pero el convencionalismo que hemos aprendido "de los libros", de hecho demuestra ser un convencionalismo que tiene relaciones extremadamente interesantes. El convencionalismo del Kabuki no es en lo más mínimo el manierismo estilizado y premeditado que conocemos en nuestro propio teatro, injertado artificialmente fuera de los requerimientos técnicos de la premisa. En el Kabuki este convencionalismo es profundamente lógico —como en todo el teatro oriental, por ejemplo el chino.

Entre los personajes del teatro chino está ¡"el espíritu de la ostra"! Véase el maquillaje del actor de este papel, con su serie de círculos concéntricos tocándose y expandiéndose de derecha a izquierda de la nariz, reproduciendo gráficamente las mitades de la concha de la ostra, y se comprenderá cuán justificado está. Y esto es tan convencional como las charreteras de un general. Desde su origen estrechamente utilitario —salvaguardar los hombros de los golpes del hacha en las batallas— hasta el haber sido adornadas con estrellitas que implicaban una jerarquía, las charreteras son idénticas en principio a la rana azul que se imprime en la frente del actor que está representando el papel de "espíritu" de la rana.

Hay otra convención tomada directamente de la vida. En la primera escena de *Chushingura*, Shocho, que hace el papel de una mujer casada, aparece sin cejas y con los dientes ennegrecidos. Este convencionalismo no es más irreal, a manera de "forma", que la costumbre de las mujeres judías, quienes se rapan para dejar las orejas al descubierto, o la de las jóvenes que se incorporan al Komsomol y que llevan pañuelos rojos. A diferencia de la práctica europea, en donde el matrimonio se ha convertido en guardián contra los riesgos de las uniones libres, en el antiguo Japón (de la época de la obra) la mujer casada ¡destruía su atractivo una vez que dejaba de necesitarlo! Se arrancaba las cejas y se ennegrecía (y en ocasiones se hacía extraer) los dientes.

Pasemos ahora al punto más importante, a un convencionalismo que se explica por la manera específica que tienen los japoneses de ver el mundo. Ésta se ve con mayor claridad durante la *percepción* directa de la representación, a un grado tan peculiar que ninguna descripción ha podido transmitírnosla.

Y es aquí donde encontramos algo totalmente inesperado: un empalme del teatro Kabuki con esos sondeos extremos que hay en el teatro, cuando el teatro se convierte en cine.[4] Y cuando el cine da el último paso en su desarrollo: el cine *sonoro*.

La diferencia más aguda entre el Kabuki y nuestro teatro está —si se me permite la expresión—: en un *monismo de conjunto*.

Estamos acostumbrados al conjunto emocional del Teatro de Arte de Moscú, el conjunto de "reexperiencia" colectiva unificada; el paralelismo de conjunto que se emplea en la ópera (por la orquesta, los coros y los solistas); cuando los escenarios hacen también su contribución a este paralelismo, al teatro se le designa con esa palabra tan enlodada: "sintético"; el conjunto "animal" finalmente se venga —con esa forma tan pasada de moda en que todo el escenario cloquea, ladra y muge en imitación naturalista de la vida de los seres humanos "asistentes".

Los japoneses nos han enseñado otra forma de conjunto extremadamente interesante—el *conjunto monístico*. Sonido-movimiento-espacio-voz *no se acompañan* (ni siquiera en paralelo), sino que funcionan *como elementos de igual importancia*.

La primera asociación que se le ocurre a uno cuando presencia el Kabuki es con el fútbol, el deporte de conjunto más colectivo. Voz, aplausos, mímica, los gritos del que narra, los biombos —todo son defensas, medios, porteros, delanteros, pasándose el dramático balón para encaminarse a la meta del deslumbrado espectador.

En el Kabuki es imposible hablar de "acompañamientos" —de la misma manera que no se puede decir, cuando uno camina o corre, que la pierna derecha "acompaña" a la pierna izquierda, ¡o que ambas acompañan al diafragma!

Aquí tiene lugar una sola sensación monística de "provocación" teatral. Los japoneses consideran cada elemento teatral, no como una unidad inconmensurable entre las diversas categorías de la emoción (sobre los distintos órganos sensoriales), sino como una unidad única de *teatro*.

[. . .] en la "charla" de Ostuzhev como en las piernas sonrosadas de la prima dona; tanto en un redoble de tambores como en el soliloquio de Romeo; en

[4] Estoy convencido de que el cine es el *nivel actual* del teatro. De que el teatro en su antigua forma ha muerto y sigue existiendo sólo por inercia. [El comentario del autor sobre este tema, once años después, se puede encontrar en "La realización", p. 178.

> el grillo del hogar no menos que en el cañón disparado sobre las cabezas del auditorio.[5]

Por eso en 1923 escribí, colocando un signo de igualdad entre los elementos de cada categoría, para establecer teóricamente la *unidad del teatro* básica, que llamé entonces "atracción".

Por supuesto que los japoneses, en su práctica instintiva, producen con su teatro un deslumbramiento completo, que era lo que yo tenía en mente en esa época. Apelando a los distintos órganos sensorios, construye hasta alcanzar una provocación *total* en el cerebro humano, sin tomar en cuenta *cuál* de los diversos caminos ha seguido.[6]

En lugar de *acompañamiento*, lo que brilla en el teatro Kabuki es el método escueto de la *transferencia*. Transferir el objetivo emocional básico de un material a otro, de una categoría de "provocación" a otra.

Al presenciar el Kabuki uno recuerda involuntariamente aquella novela norteamericana sobre un hombre al que se le han trastocado los nervios de la vista y del oído, de manera que percibe las vibraciones de la luz como sonidos, y los movimientos del aire como colores: *oye la luz* y *ve los sonidos*. Eso es lo que pasa con el Kabuki. "Oímos el movimiento" y "vemos el sonido".

Por ejemplo: Yuranosuke deja el castillo que se ha rendido. Se mueve del fondo del escenario hacia el frente. De pronto, la pantalla del fondo con su puerta pintada en dimensiones naturales (primer plano) es enrollada. En su lugar se ve una segunda pantalla en la que está pintada una puerta pequeñísima (plano lejano). Esto implica que se ha movido mucho más lejos. Yuranosuke sigue. A lo largo del fondo del escenario se ha corrido una cortina café/verde/negra que indica que el castillo ha quedado fuera de su vista. Más pasos. Yuranosuke ahora se desplaza hacia el "camino florido". Este otro desplazamiento es destacado por . . . el *samisén*,[7] es decir, ¡por el sonido!

---

[5] "Montajes y atracciones", *Lef*, 3, 1923; hay un fragmento traducido en el apéndice 2 de *El sentido del cine*, p. 172.

[6] Ni siquiera lo que se *come* en este teatro es accidental. No pude descubrir si lo que se come es ritual. ¿Comen cualquier cosa que haya o hay un menú específico? Si es esto último ¡debemos incluir también en el conjunto el sentido del gusto!

[7] " . .para interpretar la emoción, la música samisén depende casi por completo del ritmo, más que de la melodía. El sonido es inagotable y al agrupar los sonidos en ritmos cambiantes, los músicos de samisén logran los efectos que quieren. . Murmullo-ruido-estruendo; suavidad, aspereza, vileza, tranquilidad; nieve que cae, vuelo de pájaros, viento en la copa de los árboles; escaramuzas y combates, la paz de la luz de luna, el dolor de la partida, el embeleso de la primavera; los achaques de la edad, la alegría de los amantes —todo esto y mucho más expresa el samisén a aquellos que son capaces

Primer desplazamiento: pasos, por ej., un desplazamiento *espacial* del actor.

Segundo desplazamiento: una *pintura* plana: cambio del fondo.

Tercer desplazamiento: una indicación explicada *intelectualmente*: comprendemos que la cortina "borra" algo visible.

Cuarto desplazamiento: ¡*sonido*!

El último fragmento de *Chushingura* es un ejemplo de un método puramente cinematográfico:

Después de una breve huida ("varios metros") tenemos una "interrupción": un escenario vacío, un paisaje. Luego más lucha. Exactamente como si, en una película, hubiéramos insertado un pedazo de paisaje para crear una atmósfera en una escena, aquí se injerta un paisaje nevado nocturno vacío (en un escenario vacío). Y después de varios metros, dos de los "cuarenta y siete fieles" descubren un cobertizo en el que se ha escondido el villano (lo que el espectador ya ha visto). Igual sucede en el cine dentro de un momento dramático agudo: algo debe frenarlo. En *Potiomkin*, después de la preparación para la orden de "¡fuego!" a los marineros cubiertos por la lona, hay varias tomas de partes "insignificantes" de la batalla naval antes de que se dé la orden final: la proa, la boca de los cañones, un salvavidas, etc. Se frena un poco la acción y así aumenta la tensión.

Debe acentuarse el momento en que se descubre el escondite. Encontrar la solución *adecuada* para este momento significa que ese acento debe provenir del *mismo* material rítmico: un regreso al mismo paisaje nevado, nocturno y vacío. . .

Sólo que ahora hay gente en el escenario. No obstante, los japoneses encuentran la solución correcta: y ésta ¡es una *flauta* que entra triunfalmente! Y entonces uno *ve* los mismos campos nevados, el mismo vacío nocturno lleno de ecos que poco antes *oyó* al *mirar* el escenario vacío. . .

A veces (por lo general en el momento en que los nervios parecen estallar de tensión), los japoneses duplican sus efectos. Con su maestría en el manejo de las equivalencias de las imágenes visual y auditiva, súbitamente producen *ambas*, "encuadrándolas", con un cálculo brillante del golpe que su sensual taco de billar propinará al cerebro del espectador. No encuentro mejor

---

de ver más allá de la cortina que oculta este mundo musical de los oídos occidentales debido a su desconcertante costumbre de escuchar sonido más que melodía." [Zoë Kincaid, *Kabuki, the popular stage of Japan*, Londres, Macmillan and Co., 1925, pp. 199-200.]

manera de describir la combinación de la mano móvil de Ichikawa Ennosuke cuando se hace hara-kiri, *con* el sollozo que se oye fuera del escenario, y que corresponde *gráficamente* con el movimiento del cuchillo.

Es eso: "¡Las notas que no alcance con la voz, las mostraré con las manos!" Pero en este caso el cuchillo fue tomado por la voz *y* mostrado con las manos. Y queda uno boquiabierto ante tal perfección de. . . montaje.

Todos conocemos estas tres preguntas capciosas: ¿Qué forma tiene una escalera de caracol? ¿Cómo describiría "compactamente"? ¿Qué es un "mar picado"? Imposible formular respuestas intelectualmente analizadas a estas preguntas. Quizá Baudouin de Courtenay[8] pudiera, pero nosotros debemos responderlas con gestos. El difícil concepto de "compactamente" lo ilustramos con un puño cerrado, y así sucesivamente.

Y lo que es más, semejante descripción es *completamente satisfactoria*. También nosotros somos un poco Kabuki. Aunque no lo suficiente.

En nuestra "Declaración" sobre el cine sonoro[9] hablábamos de un método de contrapunto para combinar imágenes visuales y auditivas. Para llegar a poseer ese método se debe desarrollar en uno mismo un nuevo *sentido: la capacidad de reducir las percepciones visual y auditiva a un "común denominador".*

Esto el Kabuki lo tiene a la perfección. Y también nosotros; si cruzamos los sucesivos Rubicones que corren del teatro al cine y del cine al cine sonoro, es que lo tenemos. Podemos aprender de los japoneses la maestría de este nuevo sentido que se requiere. Así como el impresionismo tiene una deuda con el grabado japonés, y el posimpresionismo con la escultura negra, así el cine sonoro estará obligado con los japoneses.

Y no sólo con el teatro japonés, porque, en mi opinión, estos rasgos fundamentales penetran profundamente todos los aspectos de la manera de ver el mundo de los japoneses. Por los fragmentos incompletos de cultura japonesa que me son accesibles, para mí es indudable que esa penetración llega a la base misma de su visión.

No es necesario ir más allá del Kabuki para encontrar ejemplos de idénticas percepciones de la pintura tridimensional plana y naturalista. "¿Que es ajena?" Pues es necesario que se cueza a su manera antes de que podamos presenciar una solución completamente satisfactoria de una caída de agua hecha de líneas verticales contra la cual un serpentino pez-dragón de papel plateado, halado por un sedal, nada desesperadamente. O cuando se abren las paredes-pantalla de una casa de té estrictamente cubista "del valle de los abanicos" y se descubre un telón de fondo en el que vemos una galería en "perspectiva" que corre oblicuamente hacia su centro. El diseño de nuestro teatro no ha conocido nunca semejante cubismo decorativo ni tal primitivismo de la perspectiva pintada. Ni tampoco tal *simultaneidad* ha permeado todo de tal manera.

---

[8] Un profesor de filología comparativa de la Universidad de San Petersburgo.

[9] Véase el apéndice A.

Vestuario. En el baile de la Serpiente entra Odato Goro con una cuerda enrollada que se muestra también, mediante transferencia, en el traje como un diseño plano; asimismo, la faja está trenzada como una cuerda tridimensional —una *tercera* forma.

Escritura. Los japoneses aparentemente dominan una cantidad ilimitada de jeroglíficos. Los jeroglíficos surgen de los rasgos convencionalizados de los objetos y, cuando se juntan, expresan conceptos, por ej., el dibujo de un concepto: un ideograma. Junto a los jeroglíficos existe una serie de alfabetos fonéticos europeizados: el Manyõ kana, hiragana, y otros. Pero los japoneses escriben *todas* las letras, empleando ambas formas a la vez. No es extraño que compongan frases con *dibujos* de jeroglíficos junto con las letras de varios alfabetos totalmente distintos.

Poesía. La *tanka* es una forma de epigrama lírico prácticamente intraducible, y tiene dimensiones estrictas: 5, 7, 5 sílabas en la primera estrofa (*kami-no-ku*) y 7, 7 sílabas en la segunda (*shimo-no-ku*).[10] Debe ser ésta la poesía menos común de todas, tanto en forma como en contenido. Escrita, puede juzgarse tanto pictórica como poéticamente, y su escritura tiene el mismo valor como caligrafía que como poema.

¿Y el contenido? Un crítico ha dicho con toda justeza de la lírica japonesa: "Un poema japonés debe ser *visto* [es decir, *representado* visualmente. S.E.] antes que *escuchado*.[11]

EL INVIERNO SE ACERCA

Parten hacia el este,
puente volante de urracas,

---

[10] "La medida de la estrofa clásica se conoce como el *shichigoto*, o movimiento 7 y 5, que todos los japoneses creen que sirve de eco a la pulsación divina de la raza". J. Ingram Bryan, *The literature of Japan*, Londres, Thornton Butterworth Ltd., 1929, pp. 33-34.

[11] Julius Kurth, *Japanishe Lyrik*, p. IV.

caudal que cruza el cielo. . .
las monótonas noches
se adornarán de escarcha.

Por un puente volante de urracas en vuelo, parecería que Yakamochi (que murió en 1785) parte hacia el éter.

CUERVO EN LA NIEBLA PRIMAVERAL

El cuervo allí posado,
oculto a medias
por el kimono de niebla. . .
Así un cantor de seda
ceñido por los pliegues.

El autor anónimo (hacia 1800) quiere expresar que el cuervo es tan poco visible debido a la niebla matutina como el pájaro en el diseño del kimono de seda, cuando se ciñe la faja a la figura vestida.

Limitada estrictamente en el número de sílabas, caligráficamente bella en descripción y en comparación, impresionante en una incongruencia que es fantásticamente cercana (el cuervo medio oculto por la niebla y el pájaro diseñado medio oculto por los pliegues), la lírica japonesa evidencia una "fusión" interesante de imágenes que apelan a los sentidos más variados. Este "panteísmo" original y arcaico se basa indudablemente en una *no-diferenciación de la percepción: una bien conocida ausencia de la sensación de "perspectiva".* No podía ser de otra manera. También la historia japonesa es rica en experiencia histórica, y el peso del feudalismo, aunque superado políticamente, corre aún como un hilo rojo a través de las tradiciones *culturales* del Japón. La diferenciación, que entra en una sociedad en transición al capitalismo y que trae como consecuencia de la diferenciación económica percepciones diferenciadas del mundo, no se manifiesta todavía en muchas áreas culturales del Japón. De ahí que los japoneses sigan pensando "feudalmente", es decir, indiferenciadamente.

Esto se encuentra en el arte infantil. También le sucede a la gente curada de ceguera, para quienes todos los objetos, lejanos y cercanos, del mundo, no existen en el espacio, sino que se apiñan unos sobre otros apretadamente.

Además del Kabuki, los japoneses nos mostraron una película, *Karakuri-musume*. Pero aquí, la no diferenciación, lograda en el Kabuki con una brillantez extrema por lo inesperado, se realiza *negativamente.*

Karakuri-musume es una farsa melodramática. Comienza a la manera de Monty Banks y termina con una melancolía inverosímil, y durante largos intervalos se fragmenta criminalmente en ambas direcciones.

El esfuerzo por atar estos elementos opuestos por lo general es una de las tareas más difíciles.

Incluso un maestro como Chaplin, cuya fusión de los elementos opuestos en *El chico* es inmejorable, en *La quimera del oro* fue incapaz de balancearlos. El material se deslizaba de un plano a otro. Pero en *Karakuri-musume* se produce una ruptura total.

Como siempre, el eco, la unión inesperada, se encuentra únicamente en los extremos polares. El arcaísmo de las "provocaciones" al sentido no diferenciadas del Kabuki por una parte, y por otra el apogeo del *pensamiento de montaje.*

El pensamiento de montaje —la cumbre de una forma de sentir y resolver el mundo "orgánico" diferenciadamente— también es realizado por una máquina-instrumento que actúa de una manera matemáticamente perfecta.

Evocando las palabras de Kleist, tan afín al teatro Kabuki, nacido de las marionetas:

> . . .[la gracia] se manifiesta mejor en esa estructura del cuerpo humano que no tiene la más mínima conciencia, o que tiene una conciencia infinita —es decir, en el títere mecánico, o en el dios.[12]

Los extremos se encuentran. . .

No se gana nada con quejarse de la falta de alma del Kabuki o, aún peor, con decir que la actuación de Sadanji es una "confirmación de la teoría de Stanislavski". O en buscar lo que "Meyerhold no ha robado aún".

Más bien *¡aclamemos la unión que hay entre el Kabuki y el cine sonoro!*

[1928]

---

[12] Heinrich von Kleist, "Über das Marionettentehater", traducido al inglés por Eugene Jolas, en *Vertical,* Nueva York, Gotham Book Mart, 1941.

EL PRINCIPIO CINEMATOGRÁFICO Y EL IDEOGRAMA

Es una hazaña a la vez rara y maravillosa el haber escrito un panfleto sobre algo que en realidad no existe. Por ejemplo, no hay cine sin cinematografía. No obstante, el autor del panfleto que precede a este ensayo[1] ha logrado escribir un libro sobre el *cine* de un país que no tiene *cinematografía.* Sobre el cine de un país que tiene, en su cultura, un número infinito de rasgos cinematográficos esparcidos por todas partes con una sola excepción: su cine.

Este ensayo es sobre los rasgos cinematográficos de la cultura japonesa que están fuera del cine japonés y está tan distante del panfleto precedente como los rasgos cinematográficos lo están del cine japonés.

El cine es: tantas corporaciones, tales y tales vuelcos del capital, tales y tales estrellas, tales y tales dramas.

La cinematografía es en primer lugar y sobre todo, montaje.

El cine japonés está perfectamente bien equipado con corporaciones, actores y relatos. Pero no tiene la menor idea sobre montaje. Y no obstante, el principio de montaje puede encontrarse como un elemento básico de la cultura representacional japonesa.

En la escritura —ya que la escritura japonesa es primordialmente representacional.

El jeroglífico.

La imagen naturalista de un objeto tal y como lo dibujara la artística mano de Ts'ang Chieh 2 650 años antes de nuestra era se vuelve ligeramente formal y, con sus 539 compañeros, constituye el primer "contingente" de jeroglíficos. Grabado con un punzón colocado en un pedazo de bambú, la figura de un objeto tenía un parecido total con el original.

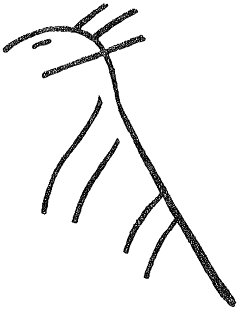
Pero entonces, al final del siglo tercero, se inventó el pincel. En el siglo primero después del "gozoso evento" (A.D.), el papel. Y por último, en el año 220, la tinta china.

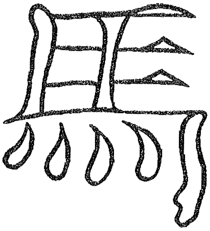
---

[1] El ensayo de Eisenstein fue publicado originalmente como "epílogo" al panfleto de N. Kaufman, *Japanese cinema*, Moscú, 1929.

Toda una revolución. Una revolución en dibujo. Y el jeroglífico, después de haber sufrido no menos de catorce diferentes estilos de escritura en el curso de la historia, cristalizó en su forma actual. Los medios de producción (pincel y tinta china) determinaron la forma.

Las catorce reformas tuvieron su influencia. Este es el resultado





En el jeroglífico fieramente retozón *ma* (caballo) ya resulta imposible reconocer los rasgos del caballito parado patéticamente en sus patas traseras, de acuerdo con el estilo de escritura de Ts'ang Chieh, tan conocido gracias a los bronces de la antigua China.

Pero que descanse en paz este caballito, junto con otros 607 símbolos *hsiang cheng* restantes, la más antigua categoría sobreviviente de jeroglíficos.

El verdadero interés comienza con la segunda categoría de jeroglíficos: los *huei-i*, es decir, los "copulativos".

El hecho es que la copulación (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más simple habrá de ser considerada no como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado; cada uno, separadamente, corresponde a un *objeto*, a un hecho, pero su combinación corresponde a un *concepto*. De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos "representables" se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable.

Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan "llorar"; la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = "escuchar";

un perro + una boca = "ladrar";

una boca + un niño = "gritar";

una boca + un pájaro = "cantar";
un cuchillo + un corazón = "pena", y así sucesivamente.[2]

¡Esto es montaje!

En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son *representativas*, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series *intelectuales*.

En toda exposición cinematográfica éste es un medio y un método inevitable y, en una forma purificada y condensada, el punto de partida del "cine intelectual".

Ideal para un cine que busca el máximo laconismo para la representación visual de conceptos abstractos.

Y es por eso que alabamos el método del tan largamente lamentado Ts'ang Chieh como el primer paso en este camino.

Hemos mencionado el laconismo. El laconismo nos proporciona la transición a otro punto. Japón posee la forma más lacónica de poesía: los *haikai* (que aparece a principios del siglo XIII y que hoy es conocido como "haikú" o "hokkú") y la *tanka*, anterior incluso (se cree mitológicamente que fue creada junto con el cielo y la tierra).

Ambas formas no son sino jeroglíficos que han sido traspuestos a frases. De tal manera que su calidad se valora por su caligrafía. El método para su resolución es completamente análogo a la estructura del ideograma. Así como el ideograma proporciona un medio para la impresión lacónica de un concepto abstracto, el mismo método, cuando se traspone a la exposición literaria, da lugar a un laconismo idéntico de una fantasía precisa.

Este método, aplicado a la colisión de una combinación austera de símbolos, da como resultado una escueta definición de conceptos abstractos. Si el mismo método se expande en el lujo de un grupo de combinaciones verbales ya formadas, se amplía hasta alcanzar el esplendor de un efecto *imaginista*.

El concepto es una fórmula desnuda; su adorno (la expansión mediante material adicional) transforma la fórmula en una imagen: una forma terminada.

Exactamente, aunque a la inversa, como un proceso de pensamiento primitivo, el pensamiento imaginista, desplazado a un grado definido, llega a convertirse en un pensamiento conceptual.

Pero veamos algunos ejemplos.

El *haikú* es un bosquejo impresionista concentrado:

---

[2] Jean Pierre Abel Rémusat, *Recherches sur l'origine et la formation de l'écriture chinoise*, París.

Un cuervo solitario
en una rama desnuda,
una tarde de otoño.

BASHŌ

¡La luna resplandece!
Lanza la sombra de las ramas del pino
sobre las esteras.

KIKAKU

Sopla la brisa de la tarde.
Las ondas del agua
contra las patas de la garza.

BUSON

La aurora se levanta.
Rodean al castillo
gritos de ánades salvajes.

KYOROKU

La *tanka*, más antigua, es ligeramente más larga (por dos líneas):

Tú, faisán de los montes,
arrastras tus largas plumas
por la ladera boscosa,
largas parecen como mis noches,
solo y sin sueño.

HITOMARO [?]

Desde nuestro punto de vista, éstas son frases de montaje. Listas de tomas. La simple combinación de dos o tres detalles de tipo material proporciona una representación perfectamente acabada de otro tipo: psicológico.

Y si los bordes finamente terminados de los conceptos definidos intelectualmente que están formados por los ideogramas combinados aparecen borrosos en estos poemas, en *calidad emocional* han florecido de una manera inconmensurable. Se debe observar que la emoción va dirigida al lector, ya que, como lo ha dicho Yone Noguchi, "son los lectores quienes hacen de la imperfección del *haikú* una perfección del arte".[3]

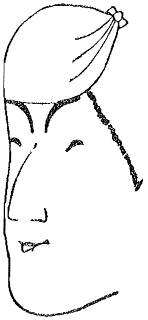
En la escritura japonesa no es seguro si el aspecto predominante es un sistema de caracteres (denotativo) o una creación independiente de dibujos lineales (descriptivo). En cualquier caso, el ideograma, que nace del apareamiento de la descripción con el método, y de lo denotativo con el propósito, siguió ambas líneas (no de manera consecutiva históricamente, sino consecutivamente en principio en las mentes de quienes desarrollaban el método).

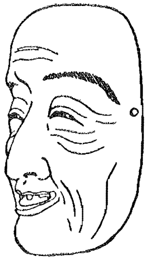
---

[3] Yone Noguchi, *The spirit of Japanese poetry*, Londres, John Murray, 1914, p. 53.

No sólo la línea denotativa siguió hasta la literatura, como lo hemos mostrado con la *tanka*, sino que el mismo método exactamente (en su aspecto descriptivo) opera también en los ejemplos más perfectos del arte pictórico japonés.

Sharaku —creador de los más finos grabados del siglo XVIII, y especialmente de una inmortal galería de retratos de actores—, el Daumier japonés, es casi desconocido para nosotros. Los rasgos característicos de su trabajo fueron analizados apenas en nuestro siglo. Uno de los críticos, Julius Kurth, cuando discute la cuestión de la influencia de Sharaku en la escultura traza un paralelo entre su retrato de madera del actor Nakayama Tomisaburō y una máscara antigua del teatro semirreligioso Nō, la máscara de un Rozo.





> Ambas caras, tanto la del grabado como la de la máscara, tienen una *expresión* idéntica. . . Los rasgos y volúmenes están también dispuestos de manera semejante, aunque la máscara representa a un viejo sacerdote, y el grabado a una joven mujer. Esta relación es asombrosa, pese a que ambas obras, aparte de lo anterior, son totalmente disímiles; esto es en sí una demostración de la originalidad de Sharaku. Mientras que la máscara tallada fue elaborada con proporciones anatómicas completamente precisas, las proporciones del retrato grabado son simplemente imposibles. El espacio entre los ojos tiene una anchura que se burla de todo buen sentido. La nariz es casi el doble de larga en relación con los ojos, como no osaría serlo una nariz cualquiera, y la barbilla no tiene ninguna relación con la boca; las cejas, la boca y todos los rasgos están completamente fuera de proporción. *Esta observación se puede hacer sobre todas las grandes cabezas de Sharaku.* Que el artista no estuviera consciente de que todas las proporciones son inco-

rrectas está, por supuesto, descartado. Fue con una conciencia total que repudió la normalidad y aunque el dibujo de los rasgos separados depende de un naturalismo concentrado severamente, ha subordinado sus proporciones a consideraciones puramente intelectuales. *Utilizó la esencia de la expresión psíquica como norma para las proporciones de los rasgos por separado.*[4]

¿Acaso no es este proceso el del ideograma, al combinar la "boca" independiente y el símbolo disociado de "niño" para que conformen la expresión del "grito"? ¿No es exactamente lo mismo que hacemos nosotros en el cine transitoriamente, al igual que Sharaku lo hace en la simultaneidad, cuando provocamos una desproporción monstruosa de las partes de un evento que fluye normalmente y que súbitamente se desmembra en un "primer plano de unas manos que asen algo", "planos medios de la lucha", y un "primer plano descomunal de los ojos desorbitados", haciendo una desintegración del montaje del evento en varios planos y cuando se hace un ojo el doble de grande que la figura normal de un hombre? Al combinar estas incongruencias monstruosas volvemos a recoger el evento desintegrado en un todo, pero según *nuestra* visión; según el tratamiento de nuestra relación con el evento.

La descripción desproporcionada de un hecho nos parece, desde el principio, orgánicamente natural. El profesor Luriya, del Instituto Psicológico de Moscú, me mostró un dibujo hecho por un niño de "cómo se enciende una estufa". En él todo está representado con una exactitud pasable y con gran minuciosidad. La leña. La estufa. La chimenea. Pero ¿qué son esos zigzag en el enorme rectángulo central? Resultan ser fósforos. Tomando en cuenta la crucial importancia de los fósforos para el proceso descrito, el niño les asigna una escala apropiada.[5]

---

[4] Julius Kurth, *Sharaku*, Munich, R. Piper (2a. ed.), 1922, p. 78-79. El grabado Sharaku citado aquí es el número 24 en el catálogo de Harold G. Henderson y Louis V. Ledoux, *The surviving works of Sharaku*, publicado por E. Weyhe para la Sociedad de Estudios Japoneses, 1939.

[5] Es posible trazar esta tendencia particular desde su más antigua, casi prehistórica, fuente (". . . en todo arte ideacional, a los objetos se les asigna el tamaño de acuerdo con su importancia; el rey es dos veces mayor que sus súbditos, o un árbol es de la mitad del tamaño de un hombre si se trata sólo de hacernos saber que la escena es a la intemperie. Algo de este principio del tamaño según el significado persistió en la tradición china. El discípulo favorito de Confucio parecía un niñito junto a él, y la figura más importante de cualquier grupo era por lo general la mayor" [George Rowley, *Principles of Chinese painting*, Princeton University Press, 1947, p. 56], merced al mayor desarrollo del arte chino, pariente de las artes gráficas japonesas: ". . .la escala natural siempre tuvo que ceder ante la escala pictórica. . . el tamaño según la distancia no si-

La representación de objetos en sus proporciones verdaderas (absolutas) es, por supuesto, sólo un tributo a la lógica formal ortodoxa. Una subordinación a un orden inviolable de cosas.

Tanto en pintura como en escultura se produce una vuelta periódica e invariable a los períodos en que se establece el absolutismo, desplazando la expresividad de la desproporción arcaica por "tablas de piedra" de una armonía oficialmente decretada.

El realismo absoluto no es, en manera alguna, la forma correcta de la percepción. Simplemente es la función de una cierta forma de estructura social. De acuerdo con una monarquía estatal, se implanta una uniformidad estatal en el pensamiento. Un tipo de uniformidad ideológica que puede desarrollarse pictóricamente en el rango de los colores y diseños de los regimientos de guardias. . .

De esta manera hemos visto cómo el principio del jeroglífico —"denotación por descripción"— se parte en dos: a lo largo de la línea de su propósito (el principio de "denotación") en los principios de la creación de imágenes literarias; a lo largo de la línea de su método para alcanzar su propósito (el principio de "descripción"), en los deslumbrantes métodos de expresividad utilizados por Sharaku.[6]

De ahí que, así como las dos alas extendidas de una hipérbola se encuentran, como se dice, en el infinito (aunque nadie haya visitado nunca tan distante región), así el principio de los jeroglíficos, separándose infinitamente en dos partes (de acuerdo con la función de los símbolos), inesperadamente se vuelve a unir después de esta separación en una cuarta dimensión: el teatro.

Separados por tanto tiempo, nuevamente se encuentran presentes —en la alborada del drama— en una forma *paralela*, en un curioso dualismo.

El *significado* (denotación) de la acción se percibe por el relato del *Jōruri* mediante una voz detrás del escenario; la *representación* (descripción) de la acción la efectúan silenciosas marionetas en el escenario. Junto con una manera específica de

---

guió jamás las leyes de la perspectiva geométrica sino las necesidades del diseño. Los rasgos del primer plano podían ser disminuidos para evitar la obstrucción y el destaque excesivo, y los objetos distantes, que eran demasiado diminutos para contar pictóricamente, podían ser agrandados para que actuaran como contrapunto del plano medio o del primer plano" [*ibid.*, p. 66].

[6] Ha sido James Joyce quien desarrolló en *literatura* la línea descriptiva del jeroglífico japonés. Cada palabra del análisis que hace Kurth de Sharaku puede ser aplicada, sencilla y atinadamente, a Joyce.

movimiento este arcaísmo llegó también hasta el antiguo teatro Kabuki. En la actualidad se le conserva, como un método parcial, en el repertorio clásico (en donde ciertas partes de la acción se narran desde atrás del escenario mientras el actor hace la mímica).

Pero esto no es lo importante. El hecho fundamental es que dentro de la técnica de actuación misma, el método ideográfico (montaje) ha sido incorporado en las formas más interesantes.

Antes de discutir esto, no obstante, permitámonos el lujo de una digresión acerca de la toma, para abordar de una vez por todas la debatida cuestión de su naturaleza.

Una toma. Un trozo de celuloide. Un pequeño rectángulo en el cual está contenido de alguna manera un trozo de evento.

"Una vez pegadas, estas tomas constituyen el montaje. ¡Cuando se hace con un ritmo adecuado, *naturalmente*!".

Esto, más o menos, es lo que enseña la antiquísima escuela de cine, que canturreaba:

> Tornillo a tornillo,
> ladrillo a ladrillo. . .

Kuleshóv, por ejemplo, escribe incluso con un ladrillo:

> Si se tiene una idea-frase, una partícula de la historia, un eslabón de toda la cadena dramática, esa idea, entonces, deberá ser acumulada y expresada por tomas-clave, igual que los ladrillos.[7]

"La toma es un elemento del montaje. El montaje es un conjunto de estos elementos." Éste es uno de los análisis falsos más perniciosos que hay.

Aquí, la comprensión del proceso como un todo (conexión, toma-montaje) se deriva sólo de indicaciones externas sobre cómo fluye (un trozo pegado a otro). Por lo tanto sería posible, por ejemplo, llegar a la bien conocida conclusión de que los tranvías existen para ponerlos atravesados en las calles. Una deducción enteramente lógica si uno se limita a las indicaciones externas de la función que desempeñaron durante la lucha callejera en Rusia en febrero de 1917. Pero la concepción materialista de la historia lo interpreta de otra manera.

Lo peor es que un enfoque de este tipo yace, igual que un gigantesco tranvía, a través de las potencialidades de un desarrollo formal. Un enfoque tal invalida el desarrollo dialéctico y lo condena a uno a una evolución que se va "perfeccionando", en la medida en que no permite la sustancia dialéctica de los acontecimientos.

---

[7] Liev Kuleshóv, *Iskusstvo Kino*, Leningrado, 1929.

A la larga, tal evolucionismo conduce, mediante el refinamiento, a la decadencia o, por otro lado, a un irse marchitando debido al estancamiento de la sangre.

Por extraño que parezca, una melodiosa prueba de ambas eventualidades descorazonadoras, simultáneamente, es el último filme de Kuleshóv, *Feliz canario* (1929).

La toma en manera alguna es un *elemento* del montaje.

La toma es una *célula* de montaje.

Así como las células forman con su división un fenómeno de otro orden, el organismo o el embrión, así del otro lado del salto dialéctico de la toma, está el montaje. ¿Con qué, entonces, se caracteriza al montaje y, consecuentemente, a su célula, la toma?

Con un choque. Con el conflicto de dos trozos en oposición. Con el conflicto. Con el choque.

Ante mí tengo una hoja de papel amarillenta y arrugada. Tiene una nota misteriosa:
"Encadenamiento-P" y "Choque-E".

Ésta es una pista sustancial de la acalorada discusión sobre el tema del montaje entre P (Pudovkin) y E (yo).

Se ha convertido en una costumbre. Me visita regularmente, tarde por la noche, y a puerta cerrada discutimos sobre asuntos de principio. Graduado de la escuela de Kuleshóv, defiende categóricamente una comprensión del montaje como un *encadenamiento* de trozos. Una cadena. Nuevamente, "ladrillos". Ladrillos arreglados en serie para *exponer* una idea.

Le confronté con mi punto de vista sobre el montaje como un *choque*. La opinión de que del choque de dos factores dados *surge* un concepto.

Desde mi punto de vista, el encadenamiento es sólo un caso *especial* posible.

Recuérdese el número infinito de combinaciones conocido en física capaz de surgir del impacto (choque) de esferas, dependiendo de si las esferas son elásticas, no elásticas o mixtas. Entre todas estas combinaciones hay una en la que el impacto es tan débil que el choque se ve limitado a un movimiento uniforme de ambas partes en la misma dirección.

Ésta es la combinación que correspondería al punto de vista de Pudovkin.

No hace mucho tuvimos otra conversación. En la actualidad está de acuerdo conmigo. A decir verdad, durante el tiempo que no nos vimos tuvo la oportunidad de conocer una serie de conferencias que impartí en esa época en el Instituto Estatal de Cine. . .

Así, el montaje es conflicto.

Como la base de cualquier arte es conflicto (una transformación "imaginista" del principio dialéctico). La toma aparece como la *célula* del montaje. Por lo tanto también debe ser considerada desde el punto de vista del *conflicto*.

El conflicto dentro de la toma es un montaje potencial, al desarrollar su intensidad haciendo estrellar la jaula cuadrilátera de la toma y al hacer estallar el conflicto en los impulsos de montaje *entre* los trozos de montaje. Igual que en un zigzag de mímica, la *mise-en-scène* se desborda en un zigzag espacial con el *mismo* estallido. De la misma manera que el eslogan "Todos los obstáculos son vanos ante los rusos", estalla en la multitud de incidentes de *Guerra y paz*.

Si se fuera a comparar con algo el montaje, entonces una falange de trozos de montaje, de tomas, debería compararse con la serie de explosiones de una máquina de combustión interna cuando hace avanzar al automóvil o al tractor, puesto que, de manera similar, la dinámica del montaje sirve como impulso que hace avanzar al filme como un todo.

El conflicto dentro del cuadro. Puede ser muy variado en carácter; puede incluso ser un conflicto en la historia. Como en aquel período "prehistórico" del cine (aunque en la actualidad hay infinidad de ejemplos también), cuando escenas enteras se fotografiaban en una sola toma, sin ningún corte. Y no obstante esto, queda fuera de la estricta jurisdicción de la forma del cine.

He aquí los conflictos "cinematográficos" dentro del cuadro:

Conflicto de direcciones gráficas.
(*Líneas, ya sea estáticas o dinámicas*)
Conflicto de escalas.
Conflicto de volúmenes.
Conflicto de masas.
(*Volúmenes llenados con diversas intensidades de luz*)
Conflicto de profundidades.

Y los conflictos siguientes, que sólo requieren de un impulso extra de intensificación antes de salir volando en pares de trozos antagónicos:

Planos cercanos y lejanos.

Trozos de direcciones gráficas diversas. Trozos resueltos en volumen, con trozos resueltos en área.

Trozos de oscuridad y trozos de luminosidad.

Y, por último, hay conflictos inesperados como:

Conflictos entre un objeto y su dimensión; y conflictos entre un evento y su duración.

Podrán sonar extraños, pero ambos nos son muy familiares. El primero se obtiene mediante un lente ópticamente distorsionado, y el segundo deteniendo la cámara o con cámara lenta.

El comprimir todos los factores y propiedades cinematográficos dentro de una sola fórmula dialéctica de conflicto no es una mera digresión retórica.

Estamos buscando un sistema unificado de métodos de la expresividad cinematográfica que sea válido para todos los elementos. Reunirlos en una serie de indicaciones comunes resolverá el problema como un todo.

Es imposible medir en términos absolutos la experiencia con los elementos separados del cine.

Mientras que sabemos bastante sobre el montaje, en la teoría de la toma todavía vacilamos entre las actitudes más académicas, algunos intentos vagos, y el tipo de radicalismo brusco que le hace a uno rechinar los dientes.

Considerar al encuadre como un caso particular, digamos, molecular, de montaje permite la aplicación directa de la práctica del montaje a la teoría de la toma.

Y lo mismo pasa con la teoría de la iluminación. Percibir esto como un choque entre un raudal de luz y un obstáculo, como el impacto del chorro de una manguera de bombero cuando pega en un objeto duro o la ráfaga de viento sobre una figura humana, debe resultar en una utilización de luz por completo distinta a la que se emplearía cuando se juega con varias combinaciones de "gasas" y "proyectores".

En este punto tenemos un principio significativo de conflicto: *el principio del contrapunto óptico.*

Y ahora no olvidemos que pronto tendremos que enfrentar otro problema menos simple en el contrapunto: *el conflicto en el cine sonoro de la acústica y la óptica.*

Volvamos a uno de los conflictos ópticos más fascinantes: el conflicto entre el encuadre de la toma y el objeto.

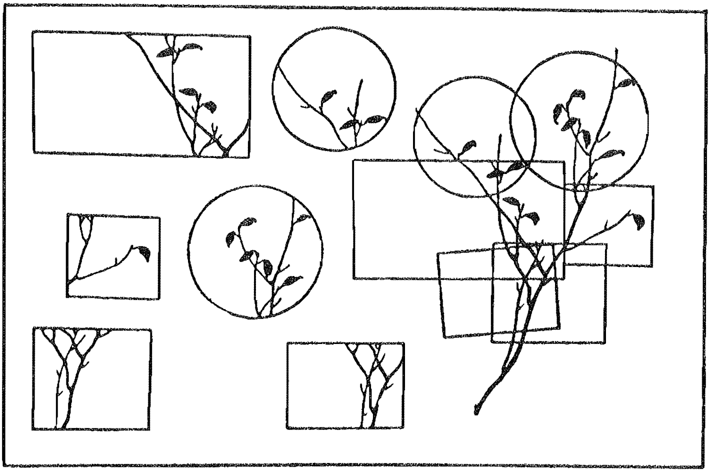
La posición de la cámara como una materialización del conflicto entre la lógica organizadora del director y la lógica inerte del objeto, que chocan, refleja la dialéctica del ángulo de la cámara.

En este campo somos todavía impresionistas y carecemos de principio en un grado desmoralizador. No obstante, se puede obtener también un esbozo de principio en la técnica de esto: el cuadrilátero seco sumergiéndose en los azares de la difusividad de la naturaleza. . .

Y ¡henos en Japón nuevamente!, ya que en las escuelas japonesas para enseñar dibujo se utiliza el método cinematográfico.

¿Cuál es nuestro método para enseñar dibujo? Tómese cualquier trozo de papel blanco con cuatro ángulos. Atibórresele —por lo general sin llegar a los bordes (casi siempre grasosos por tanto sudor)— de alguna cariátide aburrida, algún pretencioso capitel corintio o algún yeso de Dante (no el mago que actúa en el Ermitage de Moscú, sino el otro: Alighieri, el dramaturgo).

Los japoneses enfocan esto desde una dirección muy distinta: he aquí una rama de cerezo.[8] El discípulo recortà de este conjunto —con un cuadro, un círculo y un rectángulo— unidades de composición:



第十二圖　位置の取方

¡Encuadra una toma!

Estas dos formas de enseñar dibujo pueden caracterizar las dos tendencias básicas que luchan dentro del cine actual. Una, el método agonizante de la organización espacial artificial de un evento ante la lente. De la "dirección" de una secuencia, a la construcción de una Torre de Babel ante la lente. La otra, una "selección" hecha por la cámara: la organización mediante la cámara. Cortar un trozo de actualidad con el hacha de la lente.

---

[8] Ilustración núm. 12, "Cómo escoger la composición", en *Jinjo Shogaku Shintei Gaten Dai Roku Gaku Nen Dan Sei Yo,* manual de dibujo elemental para niños de 6° grado, Tokio, Consejo de Educación, 1910.

Sin embargo, en la actualidad, cuando el centro de atención en el cine intelectual por fin comienza a ser transferido de los materiales de cine como tales a "deducciones y conclusiones", a "lemas" basados en el material, ambas escuelas de pensamiento pierden la especificidad de sus diferencias y suavemente se fusionan en una síntesis.

Varias páginas atrás perdimos —como un chanclo en un tranvía— la cuestión del teatro. Volvamos ahora a los métodos de montaje en el teatro japonés, sobre todo en la actuación.

El primer ejemplo y el más sorprendente, claro, es el método puramente cinematográfico de "actuación sin transiciones". Junto con las transiciones de mímica llevadas a un límite de refinamiento, el actor japonés utiliza también un método exactamente opuesto: en un determinado momento de su actuación se detiene; la negra mortaja del *kurogo* lo oculta convenientemente de los espectadores. Y, ¡oh, sorpresa! resurge con un nuevo maquillaje. Y con una nueva peluca. Caracterizando ahora otra etapa (grado) de su estado emocional.

Así, por ejemplo, en la representación Kabuki de *Narukami*, el actor Sadanji debe pasar de la embriaguez a la locura. Esta transición se resuelve con un corte mecánico y con un cambio en el arsenal de pintura grasosa de colores en la cara, acentuando aquellas estrías cuyo cometido es lograr la expresión de una intensidad mayor a la utilizada en su maquillaje previo.

Para el cine este método es fundamental. Otra influencia que obliga al cine a marcar el tiempo es la introducción forzada en el filme, por las tradiciones de actuación europeas, de trozos de "transiciones emotivas". Pero el método de la actuación con "corte" posibilita la construcción de métodos completamente nuevos. El remplazo de un rostro cambiante por toda una escala de tipos faciales que reflejan diversos estados de ánimo permite un resultado infinitamente más expresivo que el que produce la superficie cambiante, demasiado receptiva y falta de una resistencia orgánica, del rostro de cualquier actor profesional.

En nuestra nueva película (*Lo viejo y lo nuevo*) eliminé los intervalos entre las estapas agudamente contrastantes de una expresión facial. Así logré una mayor agudeza en el "juego de la duda'' en torno al nuevo separador de crema. ¿Se espesaría o no la leche? ¿Truco? ¿Riqueza? El proceso psicológico de la fe y la duda mezcladas se rompe en sus dos estados extremos, de alegría (confianza) y melancolía (decepción). Por lo demás esto se acentúa aún más con la luz —una iluminación que de ninguna manera se parece a las condiciones actuales de la iluminación—, que produce un gran aumento de la tensión.

Otra característica notable del teatro Kabuki es el principio de la actuación ''desintegrada''. Shocho, que hacía los principales papeles femeninos en el teatro Kabuki que visitó a Moscú, cuando representaba a la hija agonizante en *Yashaõ* (*El hacedor de máscaras*), desempeñó su papel en fragmentos de actuación completamente separados unos de otros: actuando sólo con el brazo derecho, sólo con una pierna, sólo con el cuello y la cabeza. (Todo el proceso de la agonía de la muerte se desintegró en actuaciones individuales de cada uno de los miembros que desempeñaban su papel: el papel de la pierna, el papel de los brazos, el papel de la cabeza.) Una dispersión de las tomas, abreviando gradualmente cada uno de estos trozos de actuación sucesiva a medida que se aproximaba el trágico final.

Liberado del yugo del naturalismo primitivo, el actor puede, gracias a este método, atrapar por completo al espectador mediante ''ritmos'', lo que hace no sólo aceptable sino muy atractivo un escenario construido con un auténtico naturalismo.

Puesto que ya no distinguimos en principio lo que es el contenido de la toma y el montaje, citaremos aquí un tercer ejemplo:

El teatro japonés utiliza a un grado desconocido para nuestro teatro un *tempo* lento. La famosa escena del hara-kiri en *Chushingura* se basa en una disminución sin precedentes del movimiento —más allá de lo que hayamos visto jamás. Mientras que en el ejemplo anterior vimos una desintegración de la transición entre los movimientos, aquí vemos la desintegración del proceso de movimiento, en oposición a la cámara lenta. Sólo conozco un ejemplo de la aplicación completa de este método, utilizando las posibilidades técnicas del filme con un plan razonado de la composición. Se le emplea por lo general con propósitos meramente pictóricos, como el ''reino submarino'' de *El ladrón de Bagdad,* o para representar un sueño, como en *Zvenigora.* O bien, y más a menudo, simplemente para peleles formalistas y diabluras de una cámara sin mayores propósitos, como en la película de Vertov *El hombre con la cámara de cine.* Un ejemplo más recomendable parece ser *La maldición de la casa de Usher,* de Jean Epstein —por lo menos según la crítica de la prensa. En esta película, las emociones actuadas y filmadas con una cámara rápida aparentemente producen una presión emocional inesperada por su lentitud irreal en la pantalla. Si se toma en cuenta que el efecto de la actuación de un actor en su público se basa en la identificación que cada espectador sienta, será fácil relacionar ambos ejemplos (el teatro Kabuki y la película de Epstein) con una explicación causal idéntica. La intensidad de la percepción aumenta a medida que el proceso didáctico de la identificación ocurre con más facilidad a lo largo de una acción desintegrada.

Hasta las indicaciones para manejar un rifle pueden ser machacadas en la cabeza más cerrada del grupo de reclutas nuevos si el instructor utiliza un método de "agotamiento".

El eslabón más interesante del teatro japonés es, naturalmente, su conexión con el cine sonoro, que puede y debe aprender sus fundamentos de los japoneses: la reducción de las sensaciones visuales y auditivas a un denominador común psicológico.[9]

Así, ha sido posible establecer (aunque precipitadamente) la penetración de las ramas más variadas de la cultura japonesa por un elemento cinematográfico puro: su nervio básico, el montaje.

Sólo el cine japonés cae en el mismo error que el Kabuki que "deriva hacia la izquierda". En lugar de aprender cómo extraer de sus materiales los principios y la técnica de la notable actuación proveniente de las formas tradicionales feudales, los líderes más progresistas del teatro japonés gastan sus energías en una adaptación esponjosamente amorfa de nuestro propio naturalismo "interno". Los resultados son para llorar. De la misma manera, el cine japonés imita los ejemplos más nauseabundos de las contribuciones norteamericanas y europeas en la carrera internacional del filme comercial.

¡Y la tarea de Japón es entender y aplicar sus especificidades culturales propias al cine! Colegas japoneses, ¿de veras van a dejar que lo hagamos nosotros?

[1929]

---

[9] Esto se discutió en el capítulo anterior.

UNA APROXIMACIÓN DIALÉCTICA A LA FORMA DEL CINE

> En la naturaleza jamás vemos nada aislado, sino que todo está conectado con algo más que está antes, al lado, por debajo y por encima.
>
> GOETHE[1]

> Según Marx y Engels el sistema dialéctico no es más que la reproducción consciente del curso dialéctico (sustancia) de los eventos externos del mundo.[2]

De ahí que:

La proyección del sistema dialéctico de las cosas
en el cerebro
en la creación abstracta
en el proceso del pensamiento
produzca: métodos dialécticos de pensamiento;
materialismo dialéctico: FILOSOFÍA.

Y también que:

La proyección de este mismo sistema de cosas
cuando se crea concretamente
cuando se da forma
produzca: ARTE.

El fundamento de esta filosofía es un concepto *dinámico* de las cosas:

El ser —como una evolución constante de la interacción de dos opuestos contradictorios.

La síntesis —que surge de la oposición entre tesis y antítesis.

Una comprensión dinámica de las cosas es también básica en el mismo grado para una comprensión correcta del arte y de todas las formas del arte. En el ámbito del arte este principio dialéctico de la dinámica está contenido en

---

[1] En *Conversations with Eckermann*, 5 de junio de 1825.

[2] Razumovski, *Teoría del materialismo histórico*, Moscú, 1928.

EL CONFLICTO

1) de acuerdo con su misión social,
2) de acuerdo con su naturaleza,
3) de acuerdo con su metodología.

De acuerdo con su misión social *porque* es tarea del arte poner de manifiesto las contradicciones del Ser. Formar puntos de vista equitativos agitando las contradicciones en la mente del espectador, y forjar conceptos intelectuales adecuados del choque dinámico de las pasiones encontradas.

De acuerdo con su naturaleza *porque* la naturaleza es un conflicto entre la existencia natural y la tendencia creativa. Entre la inercia orgánica y la iniciativa con propósitos. La hipertrofia de la iniciativa con propósitos —los principios de la lógica racional— osifica al arte en un tecnicalismo matemático (un paisaje pintado se convierte en un mapa topográfico; la figura de un San Sebastián se vuelve una lámina anatómica). La hipertrofia de la naturalidad orgánica —de la lógica orgánica— diluye el arte en algo amorfo (un Malevich se convierte en un Kaulbach, y un Archipenko pasa a ser un espectáculo mediocre de figuras de cera).

El límite de la forma orgánica (el principio activo pasivo del ser) es la *Naturaleza*. El límite de la forma racional (el principio de la producción) es la *Industria*. Entre la naturaleza y la industria, se encuentra el *Arte*.

La lógica de la forma orgánica en oposición a la lógica de la forma racional produce, con un choque,
la dialéctica de la forma del arte.

La interacción de ambas produce y determina el Dinamismo. (No sólo en el sentido de un *continuum* espacio-tiempo, sino también en el ámbito del pensamiento absoluto. También considero el inicio de nuevos conceptos y puntos de vista en el conflicto entre la concepción general y la representación particular como una dinámica, como una dinamización de la inercia de la percepción, como una dinamización del "punto de vista tradicional", en uno nuevo.)

La extensión del intervalo determina la presión de la tensión. (Véase por ejemplo en música el concepto de los intervalos. Puede haber casos en donde la distancia de la separación es tan amplia que conduce a una ruptura —a un colapso del concepto homogéneo del arte. Por ejemplo la "inaudibilidad" de ciertos intervalos.)

La forma espacial de este dinamismo es la expresión.
Las fases de su tensión: el ritmo.

Esto es cierto para todas las formas de arte y, ciertamente, para todo tipo de expresión.

De manera similar, la expresión humana es un conflicto entre reflejos condicionados e incondicionados. (Aquí no puedo estar de acuerdo con Klages, quien *a*] no considera a la expresión humana dinámicamente como un proceso, sino estáticamente como un resultado, y quien b] todo lo que está en movimiento lo atribuye al ámbito del "alma" y a la "razón" únicamente el elemento estorboso.[3] [Aquí la "Razón" y el "Alma" del concepto idealista corresponden remotamente a las ideas de reflejos condicionados e incondicionados.])

Esto es cierto para cualquier ámbito que pueda ser entendido como un arte. El pensamiento lógico, por ejemplo, considerado como un arte, muestra el mismo mecanismo dinámico:

> . . .las vidas intelectuales de Platón, Dante, Spinoza o Newton fueron ampliamente guiadas y sostenidas por su deleite ante la belleza pura de la relación rítmica entre ley y caso, o especie e individuo, o causa y efecto.[4]

Lo anterior se aplica también a otros campos, por ejemplo, al del discurso, donde toda su savia, vitalidad y dinamismo proceden de la irregularidad de la parte en relación con las leyes del sistema como un todo.

En cambio podemos observar la esterilidad de expresión en los lenguajes artificiales y completamente regulados, como el esperanto.

De este principio se deriva todo el encanto de la poesía. Su ritmo surge como un conflicto entre la medida métrica empleada y la distribución de los acentos que dominan esta medida.

El concepto de un fenómeno formalmente estático como función dinámica tiene una imagen dialéctica en las sabias palabras de Goethe:

Die Baukunst ist eine erstarrte Musik.
(La arquitectura es música congelada.)[5]

---

[3] Ludwig Klages, *The science of character*, traducido por W. H. Johnston, Londres, George Allen and Unwin Ltd., 1929.

[4] Graham Wallas, *The great society. A psychological analysis*, Londres, Macmillan, 1928, p. 101.

[5] En *Conversations with Eckermann*, 23 de marzo de 1829.

Exactamente igual que en el caso de una ideología homogénea (un punto de vista monístico), el todo, tanto como el más mínimo detalle, deben ser penetrados por un principio único. De manera que, alineada junto al conflicto de la *condicionalidad social*, y al conflicto de la *naturaleza existente*, la *metodología* de un arte revela este mismo principio de conflicto. Como el principio básico del ritmo por crearse y el inicio de la forma artística.

El arte, según su metodología, es siempre conflicto.

Aquí consideraremos el problema general del arte en el ejemplo específico de su forma más elevada: el filme.

La toma y el montaje son los elementos básicos del cine.

El montaje

ha sido establecido por el cine soviético como el nervio del cine.

Determinar la naturaleza del montaje es resolver el problema específico del cine. Los primeros cineastas conscientes, y nuestros primeros teóricos del cine, consideraban el montaje como un medio de descripción, colocando las tomas individuales una tras otra, como ladrillos. Dentro de estas tomas-ladrillo el movimiento y la consiguiente longitud de los trozos componentes fueron considerados como el ritmo.

¡Un concepto completamente falso!

Esto sería la definición de un objeto dado, únicamente en relación con la naturaleza de su curso externo. El proceso mecánico del empalme se convertiría en un principio, y no podemos describir semejante relación de extensiones como ritmo. De ahí las relaciones métricas más que rítmicas, tan opuestas una a otra como el sistema métrico mecánico de Mensendieck lo es a la escuela rítmica orgánica de Bode en el campo del ejercicio corporal.

Según esta definición, compartida incluso por Pudovkin como teórico, el montaje es el medio de *desenrollar* una idea con la ayuda de tomas aisladas: el principio "épico".

No obstante, en mi opinión el montaje es una idea que surge del choque de las tomas independientes —tomas incluso opuestas una a otra: el principio "dramático".[6]

¿Sofisma? No, por cierto. Lo que estamos buscando es una definición de toda la naturaleza, del estilo principal y el espíritu del cine a partir de su base técnica (óptica).

---

[6] Se utilizan aquí los términos "épico" y "dramático" respecto a la metodología de la forma, no al *contenido* o a la *trama*.

Sabemos que el fenómeno de movimiento en el filme reside en el hecho de que dos imágenes inmóviles de un cuerpo en movimiento, que siguen una a la otra, se funden en la apariencia de movimiento, mostrándolas secuencialmente a la velocidad requerida.

Esta descripción popularizada de lo que ocurre como *fusión* tiene su parte de responsabilidad en la mala comprensión popular de la naturaleza del montaje que hemos citado antes.

Examinemos ahora con más detalle el curso del fenómeno que estamos discutiendo —como sucede realmente— y saquemos de aquí nuestras conclusiones. Colocadas una junto a otra, dos imágenes inmóviles fotografiadas resultan en la apariencia de movimiento. ¿Es exacto esto? Pictórica y semánticamente, sí.

Pero no mecánicamente, porque, de hecho, cada elemento secuencial no se percibe *contiguo* al otro, sino *encima* del otro. Y es que la idea (o sensación) de movimiento surge del proceso de la superimposición en la impresión que se conserva de la primera posición del objeto, de otra posición nuevamente visible del objeto. Ésta es, dicho sea de paso, la razón del fenómeno de profundidad espacial que se produce en el estereoscopio con la superimposición óptica de dos planos. De la superimposición de dos elementos de la misma dimensión surge siempre una nueva dimensión, más elevada. En el caso de la estereoscopia, la superimposición de dos bidimensionalidades no idénticas da por resultado una tridimensionalidad estereoscópica.

En otro campo: una palabra concreta (una denotación) junto a una palabra concreta da por resultado un concepto abstracto —como sucede en el chino y el japonés,[7] en donde un ideograma material puede indicar un resultado trascendental (conceptual).

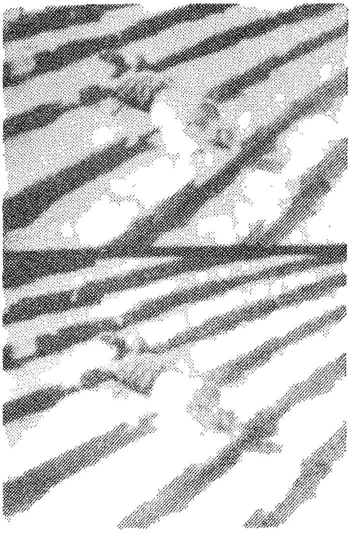
La incongruencia en el contorno de la primera imagen —que ya ha quedado impresa en la mente— con la percepción de la segunda imagen subsecuente engendra, en conflicto, la sensación de movimiento. El grado de incongruencia determina la intensidad de la impresión, y determina esa tensión que se convierte en el verdadero elemento del ritmo auténtico.

Tenemos aquí, temporalmente, lo que vemos que surge espacialmente en un plano gráfico o pintado.

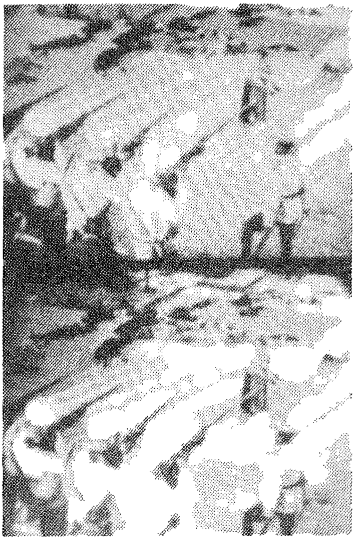
¿Qué encierra el efecto dinámico de una pintura? El ojo sigue la dirección de un elemento en la pintura. Retiene una impresión visual, que entonces choca con la impresión obtenida al

---

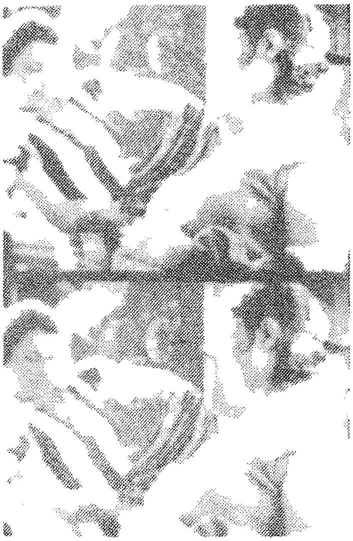
[7] Véase el capítulo anterior.



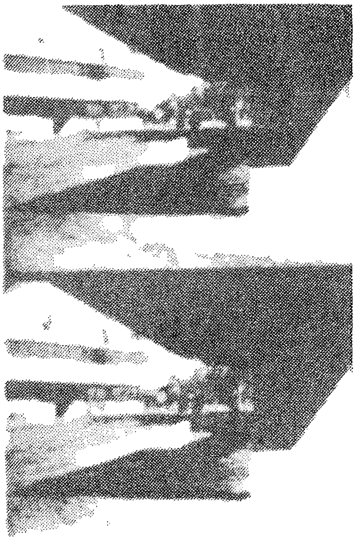
1. Conflicto gráfico



2. Conflicto de planos

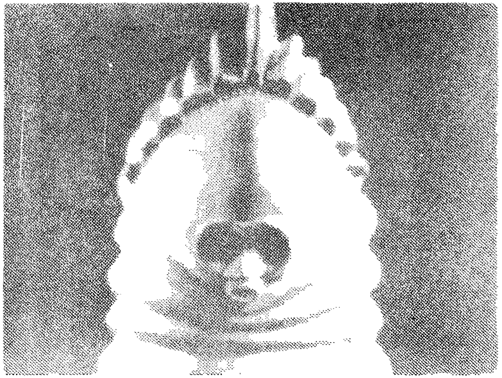


3. Conflicto de volúmenes



4. Conflicto espacial

5.



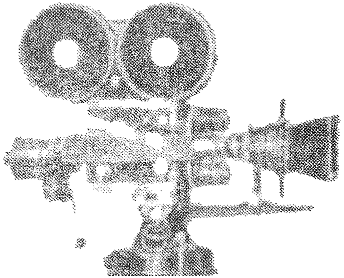
Estático

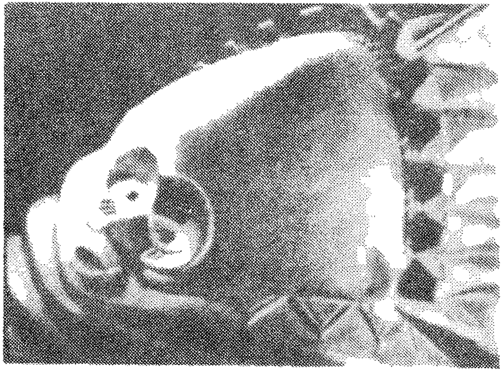
↓

Conflicto = dinámico

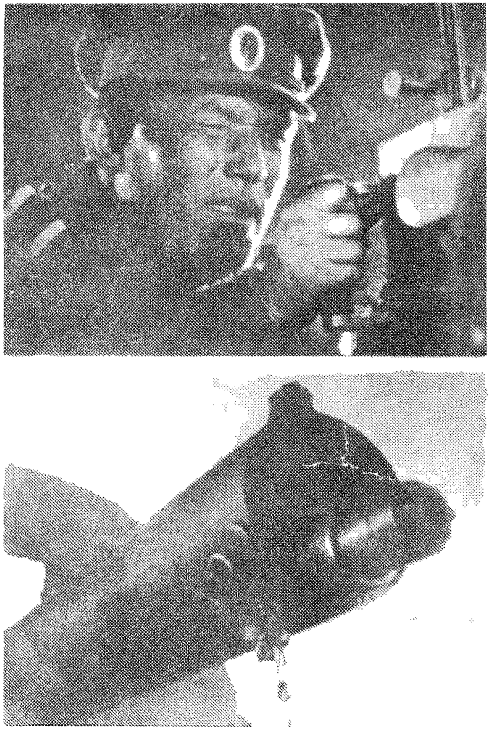
↑

Cámara



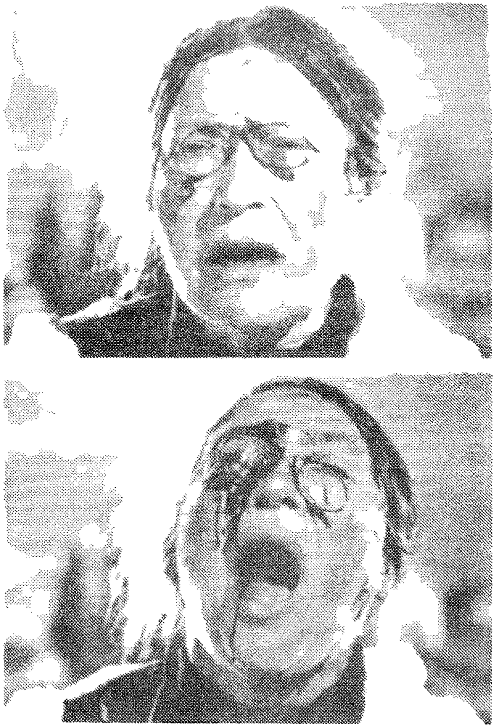


6



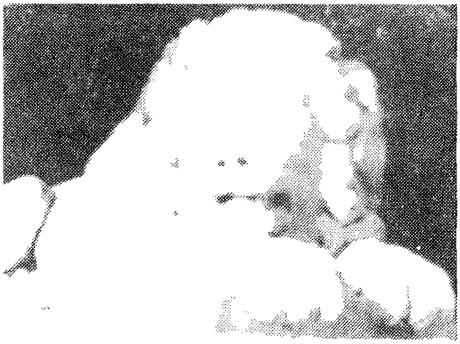
[de *Octubre*]

7.

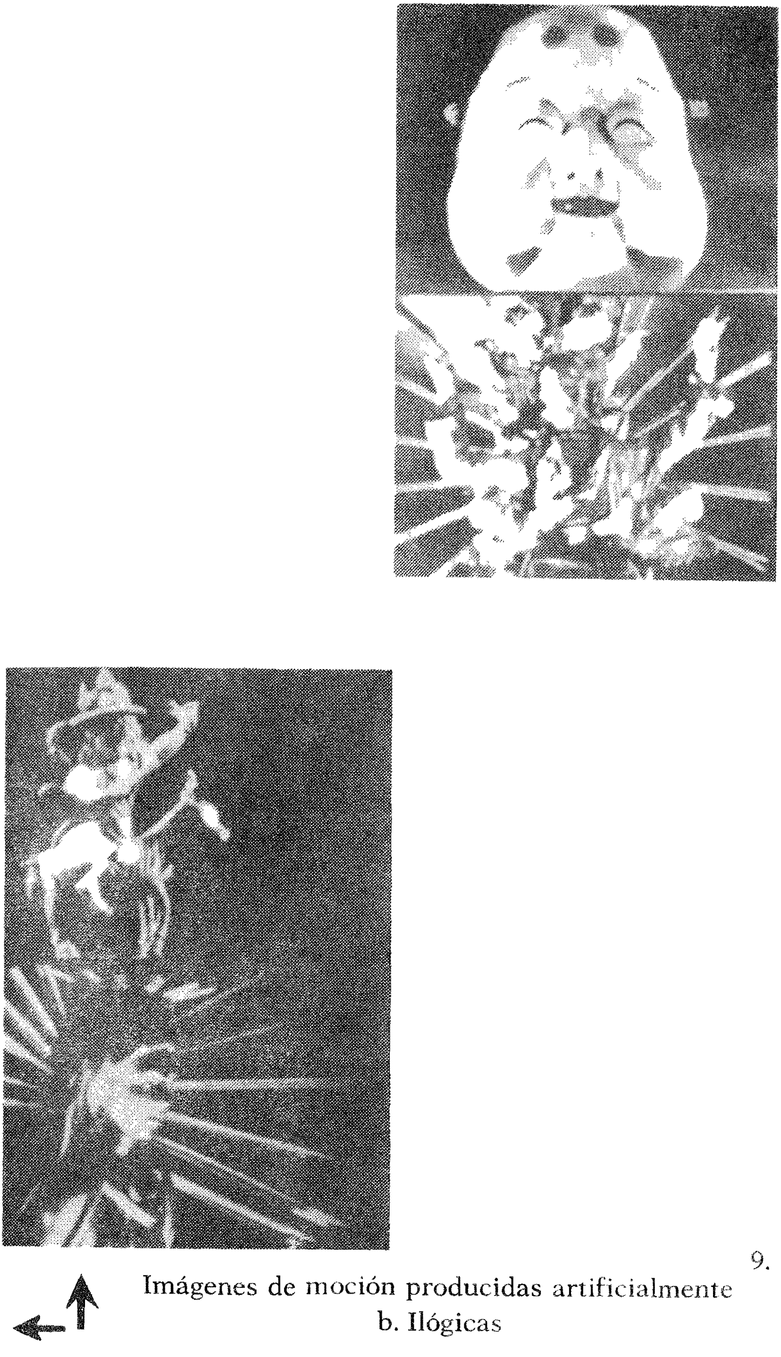


[de *Potiomkin*]

Imágenes de moción producidas artificialmente
a. Lógicas



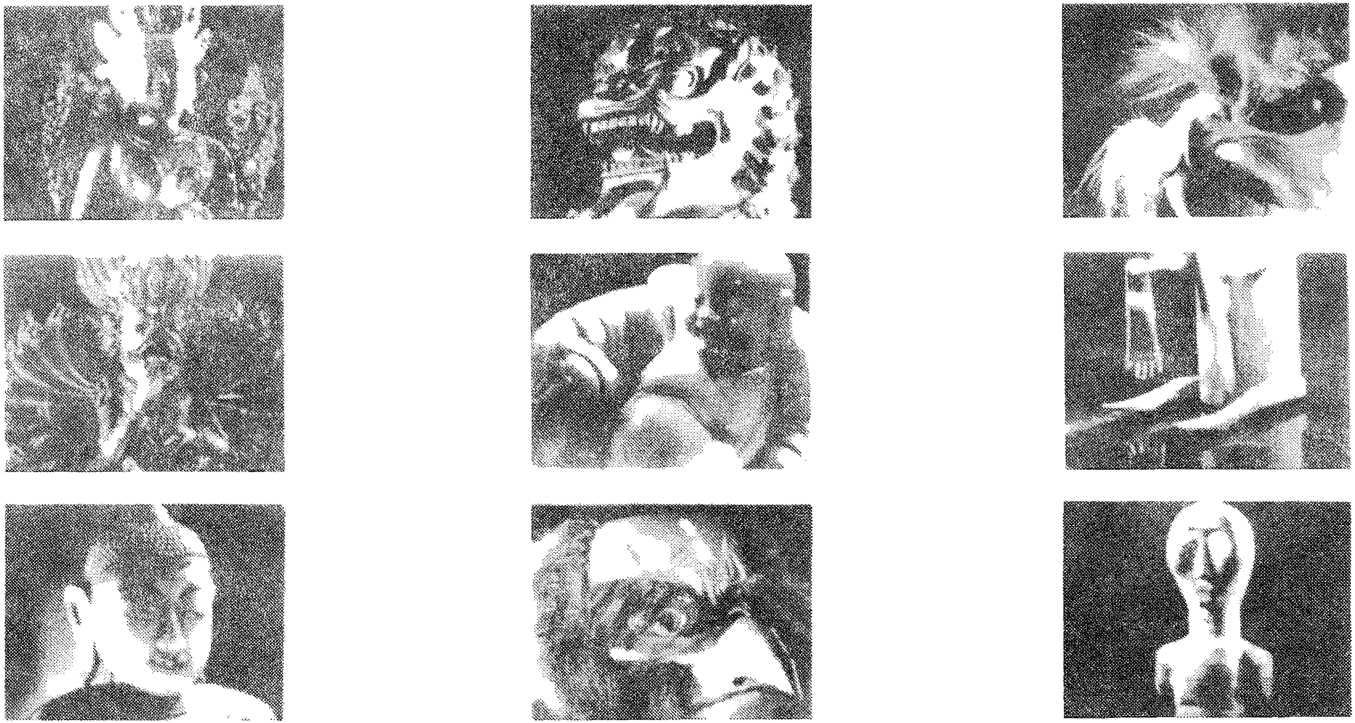
8.



9.

Imágenes de moción producidas artificialmente
b. Ilógicas

10.



Dinamización intelectual

seguir la dirección de un segundo elemento. El conflicto de estas direcciones forma el efecto dinámico al comprender el todo.

I. Puede ser puramente lineal: Fernand Léger, o el Suprematismo.

II. Puede ser "anecdotal". El secreto de la maravillosa movilidad de las figuras de Daumier y Lautrec reside en el hecho de que las diversas partes anatómicas de un cuerpo están representadas en circunstancias espaciales (posiciones) que son diversas temporalmente; son disyuntivas. Por ejemplo, en la litografía de Toulouse-Lautrec de la señorita Cissy Loftus, si uno desarrolla lógicamente la posición A del pie, se construye un cuerpo en la posición A que le corresponde. Pero el cuerpo está representado de la rodilla para arriba ya en la posición A + a. ¡El efecto cinemático de cuadros inmóviles empalmados ha sido ya establecido aquí! De las caderas a los hombros podemos ver A + a + a. ¡La figura surge vivita y coleando!

III. Entre el I y el II yace el futurismo italiano primitivo —como en el "Hombre con seis piernas en seis posiciones" de Balla—, puesto que el II obtiene su efecto al retener una unidad natural y una corrección anatómica, mientras que el I lo hace únicamente con elementos elementales. El III, en cambio, aunque destruye la naturalidad, no ha dado aún el paso hacia la abstracción.

IV. El conflicto de direcciones puede ser también de tipo ideográfico. Fue así como obtuvimos las infinitas caracterizaciones de un Sharaku, por ejemplo. El secreto de su fuerza de expresión extremadamente perfeccionada está en la *desproporción espacial* y anatómica de las partes —en comparación con la cual podríamos calificar a I de *desproporción temporal.*

Esta *desproporción espacial,* por lo general llamada "irregularidad", ha sido una atracción constante y un instrumento para los artistas. Cuando Camille Mauclair escribió sobre los dibujos de Rodin, señaló una explicación para su búsqueda:

> Los más grandes artistas como Miguel Angel, Rembrandt, Delacroix, todos, en cierto momento del clímax de su genio, hicieron de lado, como quien dice, el lastre de la exactitud tal y como fue concebida por nuestra razón simplificadora y nuestros ojos ordinarios, con el fin de obtener la fijación de ideas, la síntesis, la *letra pictórica* de sus sueños.[8]

Dos artistas experimentales del siglo XIX —un pintor y un poeta— intentaron la formulación estética de esta "irregularidad". Renoir propuso la siguiente tesis:

---

[8] En el prefacio a *Las flores del mal,* de Baudelaire, ilustrado por Augusto Rodin, París, Club de Ediciones Limitadas, 1940.

> La belleza de toda descripción encuentra su encanto en la variedad. La naturaleza aborrece el vacío y la regularidad. Por la misma razón, ninguna obra de arte puede ser calificada como tal si no ha sido creada por un artista que cree en la irregularidad y rechaza toda forma establecida. La regularidad, el orden, el deseo de perfección (que siempre es una falsa perfección), destruyen el arte. La única posibilidad de mantener el gusto en el arte es hacer entender a los artistas y al público la importancia de la irregularidad. La irregularidad es la base de todo arte.[9]

Y Baudelaire escribió en su diario:

> Aquello que no está ligeramente distorsionado adolece de una falta de atractivo considerable; de lo que se deduce que la irregularidad, es decir lo inesperado, la sorpresa, el asombro, son una parte esencial y una característica de la belleza.[10]

Tras un examen más detenido de la belleza particular de la irregularidad empleada en la pintura, sea por Grünewald o por Renoir, se observará que se trata de una desproporción en la relación de un detalle en una dimensión con otro detalle en una dimensión diferente.

El desarrollo espacial del tamaño relativo de un detalle en correspondencia con otro y el consiguiente choque entre las proporciones dibujadas por el artista con tal propósito, dan por resultado una caracterización: una definición de lo representado.

Por último, el color. Cualquier matiz de color imparte a nuestra vista un ritmo de vibración determinado. No en sentido figurado sino puramente psicológico, ya que los colores se distinguen uno de otro por el número de sus vibraciones de luz.

El matiz adyacente o el tono de color está en otro ritmo de vibración. El contrapunto (conflicto) de ambos, el ritmo retenido de vibración contra la recién percibida, da por resultado el dinamismo de nuestra comprensión del interjuego del color.

De ahí que con sólo un paso de las vibraciones visuales a las acústicas nos encontremos en el campo de la música. Del ámbito de lo pictórico espacial al ámbito de lo pictórico temporal, en donde rige la misma ley. Porque el contrapunto para la música no sólo es una forma de composición, sino el factor básico para la posibilidad de la percepción del tono y de la diferenciación del tono.

---

[9] El manifiesto de Renoir para *La Société des Irrégularistes* (1884) ha sido sintetizado así por Lionello Venturi en su *Painting and painters*, Nueva York, Scribners, 1945; el texto original puede ser consultado en *Les archives de l'impresionisme*, compilado por Lionello Venturi, París, Durand-Ruel, 1939, I, pp. 127-129.

[10] Charles Baudelaire, *Intimate Journals*, 13 de mayo de 1856, Nueva York, Random House, 1930.

Casi podría decirse que en cualquiera de los casos que hemos citado hemos visto en operación el mismo *principio de comparación* que nos permite la percepción y la definición en cualquier campo.

En la imagen móvil (el cine) tenemos, por así decirlo, una síntesis de dos contrapuntos: el contrapunto espacial del arte gráfico, y el contrapunto temporal de la música.

Dentro del cine, y que lo caracteriza, ocurre lo que podría ser descrito como:

contrapunto visual

Al aplicar este concepto al cine obtenemos varias pistas para el problema de la gramática fílmica, así como una *sintaxis* de las manifestaciones fílmicas, en donde un contrapunto visual puede determinar todo un nuevo sistema de formas de manifestación. (En las páginas anteriores se han ilustrado los experimentos que se han hecho en esta dirección con fragmentos de mis películas.)

Por todo esto, la *premisa básica* es que:

> *La toma no es en manera alguna un elemento del montaje.*
> *La toma es una célula de montaje (o una molécula).*

En esta formulación, la división dual de:

subtítulo y toma
y
toma y montaje

salta en el análisis a una consideración dialéctica como tres fases diferentes de una tarea de expresión homogénea, cuyas características homogéneas determinan la homogeneidad de sus leyes estructurales.

Interrelación de las tres fases:

El conflicto dentro de una tesis (una idea abstracta) se *formula* en la dialéctica del subtítulo; se *forma* espacialmente en el conflicto dentro de la toma, y *explota* con intensidad creciente en el conflicto de montaje entre las tomas separadas.

Lo anterior es completamente análogo a la expresión psicológica, humana. Aquí se trata de un conflicto de motivos, que también puede ser entendido en tres fases:

1. La expresión verbal simplemente. Sin entonación-expresión en el discurso.
2. La expresión gesticulatoria (mímica-entonacional). La proyección del conflicto en todo el sistema corpóreo expresivo del hombre. Gesto del movimiento corpóreo y gesto de la entonación.
3. La proyección del conflicto en el espacio. Con una intensificación de los motivos, el zigzag de la expresión mímica se ve impulsado al espacio que lo rodea siguiendo la misma fórmula de la distorsión. Un zigzag de la expresión que surge de la división espacial que causa el hombre al moverse en el espacio. *Mise-en-scène.*

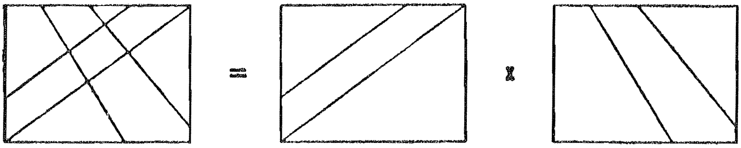
Todo esto nos da la base para una comprensión enteramente nueva del problema de la forma del cine.

Como ejemplos de tipos de conflictos dentro de la forma podemos enlistar los característicos del conflicto dentro de la toma y los del conflicto entre tomas en colisión, o sea, el montaje:

1. Conflicto gráfico (véase fig. 1).
2. Conflicto de planos (véase fig. 2).
3. Conflictos de volúmenes (véase fig. 3).
4. Conflicto espacial (véase fig. 4).
5. Conflicto de luz.
6. Conflicto de *tempo*, y así sucesivamente.[11]

Nota bene: Esta lista es de los rasgos principales, *dominantes*. Se comprende naturalmente que se presentan principalmente combinados.

Para una transición hacia el montaje, bastará con dividir cualquiera de los ejemplos en dos trozos primarios independientes, como en el caso del conflicto gráfico, aunque todos los demás casos pueden dividirse de manera semejante:



---

[11] Para más detalles sobre esta gramática fílmica de conflictos véase el ensayo anterior, pp. 42-43.

Otros ejemplos:

7. Conflicto entre el tema y el punto de vista (que se logra mediante una distorsión del ángulo de la cámara) (véase fig. 5).

8. Conflicto entre el tema y su naturaleza espacial (que se logra mediante una *distorsión óptica* de la lente).

9. Conflicto entre un acontecimiento y su naturaleza temporal (que se logra con la *acción lenta* y la *acción detenida*).

y, por último,

10. Conflicto entre todo el complejo *óptico* y una esfera completamente diferente.

De esta manera, el conflicto entre la experiencia óptica y la acústica producen:

el *filme sonoro*

que se puede entender como

un *contrapunto audiovisual.*

La formulación e investigación del fenómeno del cine como formas de conflicto brindan la primera posibilidad de elaborar un sistema homogéneo de *dramaturgia visual* para todos los casos —particulares y generales— del problema del cine.

Elaborar una *dramaturgia de la forma visual del cine* tan regulada y precisa como la *dramaturgia de la historia cinematográfica* existente.

Desde este punto de vista del medio del cine, las siguientes formas y potencialidades de estilo pueden resumirse como una sintaxis cinematográfica, o tal vez fuera más exacto describir lo siguiente como una

sintaxis fílmica tentativa.

Enlistaremos aquí varias potencialidades de desarrollo dialéctico que se pueden desprender de la siguiente proposición: el concepto de imagen móvil (que consume tiempo) surge de la superimposición —o contrapunto— de dos imágenes inmóviles diferentes.

I. Cada *fragmento móvil de montaje.* Cada trozo fotografiado. La definición técnica del fenómeno del movimiento. *Sin composición todavía.* (Un hombre corriendo. Un rifle disparando. Una salpicadura de agua.)

II. *Una imagen de movimiento producida artificialmente.* El elemento óptico básico se utiliza para composiciones deliberadas:

A. *Lógicas.*

Ejemplo 1 (de *Octubre*): una versión de montaje de una ametralladora que dispara, mediante el corte transversal de detalles de los disparos.

Combinación A: una ametralladora brillantemente iluminada. Una toma diferente con menos iluminación. Doble estallido: estallido gráfico + estallido de luz. Primer plano de quien dispara la ametralladora.

Combinación B (véase fig. 6): un efecto casi de doble exposición que se logra mediante un montaje de choque. Longitud de los trozos de montaje: dos imágenes cada uno.

Ejemplo 2 (de *Potiomkin*): una ilustración de acción instantánea. Mujer con anteojos. Seguida de inmediato —sin transición— por la misma mujer con los anteojos estrellados y un ojo sangrante: impresión de un tiro que da en el ojo (véase fig. 7).

B. *Ilógicas.*

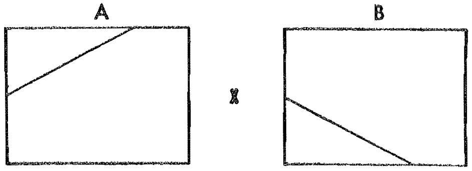
Ejemplo 3 (de *Potiomkin*): el mismo sistema que el utilizado para el simbolismo pictórico. En el estruendo de los cañonazos de *Potiomkin*, un león de mármol salta, en señal de protesta por el derramamiento de sangre, en los escalones de Odesa (véase fig. 8). Formada por tres tomas de tres leones de mármol inmóviles en el palacio Alupka en Crimea: un león durmiendo, un león que despierta y un león que se levanta. El efecto se logra mediante un cálculo correcto de la longitud de la segunda toma. Su superimposición en la primera toma produce la primera acción. Esto establece el tiempo para imprimir en la mente la segunda posición. La superimposición de la tercera posición en la segunda produce la segunda acción: el león finalmente se levanta.

Ejemplo 4 (de *Octubre*): el ejemplo 1 mostró cómo el tiroteo fue elaborado simbólicamente con elementos externos al proceso mismo de disparo. Al ilustrar el *golpe de estado* monárquico que intentara el general Kornilov, se me ocurrió que su *tendencia* militarista podría ser mostrada con un montaje que empleara como material detalles religiosos, ya que Kornilov había revelado su intención en forma de una peculiar "Cruzada" de musulmanes (!), su "División Salvaje" de caucasianos, junto con algunos cristianos, contra los bolcheviques. Por eso entrecortamos tomas de un Cristo barroco (que aparentemente estalla en los radiantes rayos de su halo) con tomas de la máscara en forma de huevo de Uzume, diosa de la alegría, completamente imperturbable. El conflicto temporal entre la hermética forma del huevo y la gráfica forma de la estrella, produjo el efecto de un *estallido* instantáneo —una bomba o granada (véase fig. 9).[12] (La fig. 10, que muestra la oportunidad de una expresividad tendenciosa —o ideológica— de tales materiales, será discutida posteriormente.)

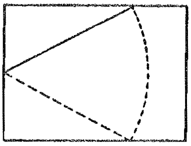
Hasta ahora los ejemplos nos han mostrado casos *primitivo-psicológicos* en donde se emplea *exclusivamente* la superimposición del movimiento óptico.

III *Combinaciones emotivas,* no sólo con los elementos visibles de las tomas, sino principalmente con cadenas de asociaciones psicológicas. *Montaje de asociación.* Como un medio para señalar emocionalmente una situación.

En el ejemplo 1 vimos dos tomas sucesivas, A y B, idénticas en tema. Sin embargo no eran idénticas en cuanto a la posición del tema dentro de la imagen:



producían una *dinamización en el espacio*; una impresión de dinámica espacial:



El grado de diferencia entre las posiciones A y B determina la tensión del movimiento.

Para ver un caso nuevo, supongamos que los temas (sujetos) de las tomas A y B no son *idénticos.* Aunque las asociaciones de ambas tomas sean idénticas, es decir, asociativamente idénticas.

---

[12] Ejemplos de efectos más primitivos también entrarían aquí, como el sencillo corte transversal de los capiteles de una iglesia encontrados en ángulo.

Esta *dinamización del tema*, no en el campo del espacio sino en el de la psicología, es decir la *emoción*, que así produce:

la *dinamización emocional*.

Ejemplo 1 (en *La huelga*): el montaje de la matanza de trabajadores es en realidad un montaje cruzado de esta carnicería con la matanza de un toro en un matadero. Aunque los temas son diferentes, la "carnicería" es la idea asociativa, y contribuyó a una mayor intensidad emotiva de la escena. De hecho, la homogeneidad del gesto desempeña un papel importante, en este caso al obtener el efecto: tanto el movimiento del gesto dinámico dentro de la imagen, como el gesto estático que divide gráficamente a la imagen.[13]

Éste es un principio que usó después Pudovkin en *El fin de San Petersburgo*, en su fuerte secuencia donde alterna tomas de la bolsa de valores y del campo de batalla. Su película anterior, *Madre*, tenía una secuencia similar: el rompimiento del hielo en el río, paralelo a la manifestación de los trabajadores.

Un medio de esta índole puede decaer patológicamente si el punto de vista esencial —la dinamización emocional del sujeto— se pierde. Tan pronto como el cineasta pierde de vista esta esencia, el medio se osifica en un simbolismo literario inerte y un amaneramiento estilístico. Dos ejemplos de tan escuálida utilización de los medios me vienen a la mente:

Ejemplo 2 (en *Octubre*): los almibarados cantos de compromiso por parte de los mencheviques en el Segundo Congreso de Soviets —durante el asalto al Palacio de Invierno— están alternados con manos que tocan arpas. Esto fue un paralelismo puramente literario que en nada dinamizó el tema. De manera similar, en *El cadáver viviente*, de Otzep, las torres de iglesia (imitando a las de *Octubre*) y los paisajes líricos alternan con los discursos del fiscal y el abogado defensor en el tribunal. Es el mismo error que en la secuencia del "arpa".

Por otra parte, una gran mayoría de efectos *puramente dinámicos* puede producir resultados positivos.

Ejemplo 3 (en *Octubre*): el momento dramático de la reunión del Batallón de Motocicletas con el Congreso de los Soviets se intensificó mediante tomas de ruedas de bicicleta girando abstractamente, junto con la entrada de nuevos delegados. De esta manera el contenido emotivo a gran escala del acontecimiento fue transformado en una verdadera dinámica.

---

[13] La lista de montaje de esta secuencia de *La huelga* aparece en el apéndice 3 de *El sentido del cine*.

Este mismo principio: dar lugar al nacimiento de conceptos, de emociones, mediante la yuxtaposición de dos eventos diferentes, condujo a:

IV. *La liberación de toda la acción mediante la definición de tiempo y espacio.* Mi primer intento al respecto fue en *Octubre.*

Ejemplo 1: una trinchera repleta de soldados es aplastada por una enorme base de cañón que se deja venir inexorablemente. Como símbolo antimilitarista visto desde la perspectiva del tema solo, se logra el efecto por haber colocado aparentemente juntos una trinchera que existe independientemente y un apabullante producto militar, que también existe independientemente.

Ejemplo 2: en la escena del golpe de estado de Kornilov, que acaba con los sueños bonapartistas de Kerenski. Aquí, uno de los tanques de Kornilov sube al escritorio de Kerenski en el Palacio de Invierno y aplasta una figurita de yeso de Napoleón, una yuxtaposición de significado puramente simbólico.

Este método lo usó después Dovjenko en *Arsenal* para formar secuencias enteras, así como Esther Chub, que utilizó un gran metraje de filmoteca para *La Rusia de Nicólas II y de Tolstoi.*

Quisiera ofrecer un ejemplo más de este método para alterar las maneras tradicionales de manejar la trama, aunque todavía no se ha puesto en práctica.

En 1924-1925 rumiaba la idea de hacer un retrato fílmico del hombre *real.* En esa época prevalecía la tendencia a mostrar al hombre real en las películas sólo en escenas dramáticas *largas,* sin cortes. Se creía que los cortes (el montaje) podían destruir la idea del hombre real. A este respecto, Abram Room estableció algo así como un récord cuando utilizó en *The death ship* tomas dramáticas sin cortes, de hasta 40 metros o 135 pies. Consideré entonces (y sigo considerando) que semejante concepto es totalmente afílmico.

Muy bien, pero ¿qué sería una caracterización lingüísticamente exacta de un hombre?

Su cabello negro azabache. . .
Las ondas de su pelo. . .
Sus ojos irradiando reflejos acerados. . .
Sus músculos de acero. . .

Hasta en una descripción menos exagerada, cuando se trata de una persona la descripción verbal seguramente incluye cataratas, pararrayos, paisajes, aves, etcétera.

Ahora bien, ¿por qué habría el cine de seguir las formas del teatro y la pintura más que la metodología del lenguaje, que permite que surjan conceptos de ideas enteramente nuevas de la combinación de dos denotaciones concretas de dos objetos concretos? El lenguaje está mucho más próximo al cine que la pintura. En la pintura, por ejemplo, la forma surge de elementos *abstractos* de la línea y el color, mientras que en el cine la *concreción* material de la imagen dentro del cuadro presenta —como un elemento— lo más difícil de manipular. ¿Por qué no mejor inclinarse hacia el sistema del lenguaje, que está obligado a utilizar la misma mecánica de inventar palabras y conjuntos de palabras?

Por otra parte, ¿por qué en las películas ortodoxas no se puede prescindir del montaje?

La diferenciación en los trozos de montaje yace en su inexistencia como unidades separadas. Cada trozo puede evocar sólo una cierta asociación. La acumulación de tales asociaciones puede lograr el mismo efecto que el que recibe el espectador por medios puramente fisiológicos en la trama de una obra producida con realismo.

Por ejemplo, el asesinato en el escenario tiene un efecto puramente fisiológico. Fotografiado en *un* trozo de montaje, puede funcionar como *información* simplemente, como un subtítulo. El efecto *emotivo* comienza sólo con la reconstrucción del suceso en fragmentos de montaje, cada uno de los cuales apela a cierta asociación, cuya suma será un complejo global de sentimiento emotivo. Por lo general:

1. Una mano blande un cuchillo.
2. Los ojos de la víctima se abren repentinamente.
3. Sus manos agarran la mesa.
4. Se clava el cuchillo.
5. Los ojos parpadean involuntariamente.
6. Borbotones de sangre.
7. Una boca aúlla.
8. Algo gotea sobre un zapato. . .

y clichés fílmicos por el estilo. No obstante, en relación con la *acción como un todo, cada trozo-fragmento* es casi *abstracto.* Mientras más diferenciados están, más abstractos se vuelven y no provocan más que una cierta asociación.

Lógicamente a uno se le ocurre si lo mismo se podría lograr de manera más productiva si no se siguiera la trama tan abyectamente sino que se materializara la idea, la impresión de *Asesinato* mediante una acumulación libre de material asociativo, ya que lo más importante sigue siendo establecer la idea de asesinato —la sensación de asesinato como tal. La trama no es más que un recurso sin el cual uno no es aún capaz de decirle algo al espectador. De cualquier manera, un esfuerzo en este sentido produciría ciertamente una variedad de formas por demás interesantes.

¡Por lo menos alguien debería intentarlo! Desde que se me ocurrió esta idea no he tenido tiempo de hacer el experimento. Y en la actualidad me preocupan problemas bien diferentes. Pero, volviendo a la línea principal de nuestra sintaxis, algo ahí nos podría aproximar a estas tareas.

Mientras que en los párrafos I, II y III la tensión se calculó para obtener un efecto puramente fisiológico —de lo puramente óptico a lo emotivo—, debemos mencionar aquí también el caso del mismo conflicto-tensión que sirve para los fines de nuevos conceptos, de nuevas actitudes, es decir a los objetivos puramente intelectuales.

Ejemplo 1 (en *Octubre*): el ascenso de Kerenski al poder y a la dictadura tras el levantamiento de julio de 1917. Se obtuvo un efecto cómico mediante los subtítulos que indicaban rangos regulares en ascenso (*Dictador, Generalísimo, Ministro de la Marina y del Ejército*, etc.) cada vez más altos, con cinco o seis cortes de tomas de Kerenski subiendo las escaleras del Palacio de Invierno, todas con el *mismo* ritmo exactamente. Aquí se presenta un conflicto entre la insipidez de los rangos en ascenso y el trotecito del "héroe" a lo largo de un mismo tramo de escaleras, que produce un resultado intelectual: la nulidad esencial de Kerenski queda manifiesta de manera satírica. Tenemos el contrapunto de una idea convencional literariamente expresada con la acción *fotografiada* de una persona singular que no es igual a sus deberes en veloz crecimiento. La incongruencia de estos dos factores resulta en la decisión puramente *intelectual* del espectador, a costa de esta persona determinada. Una dinamización intelectual.

Ejemplo 2 (en *Octubre*): la marcha de Kornilov en Petrogrado se lleva a cabo bajo el lema de "En nombre de Dios y del País". Quisimos en este caso revelar el significado religioso de este episodio de una manera racionalista. Cortamos juntas una serie de imágenes religiosas, desde un magnífico Cristo barroco hasta un ídolo esquimal. Aquí el conflicto se planteaba entre el concepto y la simbolización de Dios. Mientras que en la primera estatua que se muestra la idea y la imagen parecen concordar completamente, ambos elementos se alejan uno de otro con cada imagen sucesiva (véase fig. 10). Manteniendo la denotación de "Dios", las imágenes discrepan cada vez más con nuestro concepto de Dios, llevándonos inevitablemente a conclusiones individuales sobre la verdadera naturaleza de todas las deidades. También en este caso una cadena de imágenes intentó lograr una resolución puramente intelectual, como resultado del conflicto entre una preconcepción y su *desprestigio gradual mediante pasos deliberados.*

Paso a paso, merced a un proceso de comparación de cada imagen nueva con la denotación común, se acumuló fuerza tras un proceso que puede ser formalmente identificado con el de deducción lógica. La decisión de liberar estas ideas, así como el método utilizado, ya están concebidos *intelectualmente.*

La forma *descriptiva* convencional para el filme resulta en la posibilidad formal de una especie de razonamiento fílmico. Mientras que el filme convencional dirige las *emociones*, lo anterior significa una oportunidad para estimular y dirigir todo el *proceso de pensamiento* también.

Estas dos secuencias particulares de experimentación fueron muy atacadas por la mayoría de los críticos, porque las consideraban puramente políticas. No niego que *esta forma es más adecuada para expresar tesis señaladas por la ideología*, pero es una pena que los críticos desdeñaran las posibilidades fílmicas de este enfoque.

En estos dos experimentos hemos dado el primer paso embrionario hacia una forma de expresión fílmica totalmente nueva. Hacia un cine puramente intelectual, libre de las limitaciones tradicionales, que obtiene formas directas de ideas, sistemas y conceptos sin necesidad de transiciones y paráfrasis. Podríamos incluso tener una

síntesis del arte y la ciencia,

que sería el nombre adecuado para nuestra nueva época en el campo del arte. Sería la justificación final de las palabras de Lenin: "el cine, la más importante de todas las artes".

[Moscú, abril de 1929]

LA CUARTA DIMENSIÓN FÍLMICA

Hace exactamente un año, el 19 de agosto de 1928, antes de que se hubiera iniciado el montaje de *Lo viejo y lo nuevo* escribí, con respecto a la visita del teatro Kabuki a Moscú:

> En el Kabuki. . . tiene lugar una única sensación monística de "provocación" teatral. Los japoneses consideran cada elemento teatral no como una unidad inconmensurable entre las diversas categorías de la emoción (sobre los diversos órganos sensoriales) sino como una unidad única *de teatro*. . . Al dirigirse a los diversos órganos de sensación, construye esta suma (de "trozos" individuales) hasta llegar a una gran provocación *total* del cerebro humano, sin tomar en cuenta *cuál* de los distintos caminos está siguiendo.

Mi caracterización del teatro Kabuki demostró ser profética. Este método se convirtió en la base para el montaje de *Lo viejo y lo nuevo.*

El montaje ortodoxo es el montaje *sobre el dominante.* Por ejemplo, la combinación de tomas según sus indicaciones dominantes. El montaje según el *tempo.* El montaje según la tendencia principal dentro del cuadro. El montaje según la longitud (prolongación) de las tomas, y así. Éste es el montaje según el primer plano.

Las indicaciones dominantes de dos tomas lado a lado producen, una u otra, una interrelación conflictiva que da por resultado en una o en otra un efecto expresivo (estoy hablando aquí de un efecto *puramente de montaje*).

Esta circunstancia contiene todos los niveles de intensidad de la yuxtaposición de montaje; todos los *impulsos*:

De una completa oposición de los dominantes, por ejemplo, una construcción agudamente contrastante, a una "modulación" apenas perceptible de toma a toma; *todos* los casos de conflicto, por lo tanto, deben incluir casos de una total *ausencia* de conflicto.

Por lo que respecta al dominante mismo, considerarlo como algo independiente, absoluto e invariablemente estable es inadmisible. Hay medios técnicos para tratar la toma de manera que su dominante pueda hacerse más o menos específico, pero nunca absoluto.

Las características del dominante son variables y muy relativas. Una revelación de sus características depende de la combinación de tomas ¡que a su vez depende del dominante!

¿Un círculo? ¿Una ecuación de dos cantidades desconocidas? ¿Un perro mordiéndose la cola? No; se trata simplemente de una definición exacta de una ley fílmica. Un hecho.

Aun si tenemos una *secuencia* de trozos de montaje:

Un viejo gris,
Una vieja gris,
Un caballo blanco,
Un techo cubierto de nieve.

estamos lejos de la certeza de si esta secuencia quiere dar una indicación dominante de "edad avanzada" o de "blancura".

Semejante secuencia de tomas podría seguir así durante algún tiempo antes de que por fin descubramos la toma-guía que de inmediato "bautizará" a *toda* la secuencia llevándosela en una "dirección" o en otra. Por eso es aconsejable colocar la toma identificadora lo más cerca posible del inicio de la secuencia (en una construcción "ortodoxa"). Incluso algunas veces se hace necesario hacer esto con un subtítulo.

Las consideraciones anteriores excluyen por completo una afirmación no dialéctica de la cuestión que concierne a la *significación aislada* de una imagen dentro de sí misma. La imagen fílmica no puede ser nunca una inflexible *letra del alfabeto,* sino que siempre debe permanecer como un *ideograma* de significado múltiple. Y puede ser leído sólo en yuxtaposición, de la misma manera que un ideograma adquiere su *importancia, significado,* y aun su *pronunciación* (en ocasiones diametralmente opuestos) únicamente cuando se combina con una lectura indicada separadamente o un pequeño significado —un indicador para la lectura exacta— colocado junto al jeroglífico básico.

A diferencia del montaje ortodoxo según *dominantes particulares, Lo viejo y lo nuevo* fue editada de otra manera. En lugar de una "aristocracia" de dominantes individualistas, incluimos un método de igualdad "democrática" de derechos para todas las provocaciones o los estímulos, considerándolos como un resumen, como un conjunto.

El punto es que el dominante (con todas las limitaciones reconocidas de su relatividad) parece estar, pese a ser el más poderoso, lejos de ser el único estímulo de la toma. Por ejemplo, la atracción sexual de una hermosa heroína norteamericana se compone de varios estímulos: de textura —del material de su vestido—; de luz —de la iluminación balanceada y que destaca su figura—; de lo nacional-racial (positivo para un público norteamericano: "un norteamericano típico", o negativo: "colonizador-opresor" —para un público chino o negro); de clase social, etc. (todos estos estímulos colocados juntos en una unidad de acero de su esencia reflejo-fisiológico). En una palabra, el estímulo *central* (sea, como en nuestro ejemplo, el sexual, o cualquier otro) es siempre sostenido por *todo un complejo* de estímulos secundarios.

Lo que sucede en la acústica, y particularmente en el caso de la música instrumental, corresponde plenamente con lo anterior.

En este caso, junto con la vibración del tono dominante básico viene toda una serie de vibraciones similares a las que se llama *sobretonos* y *subtonos*. El impacto de unos con otros, su impacto con el tono básico, etc., envuelven a éste en un sinnúmero de vibraciones secundarias. Si en acústica estas vibraciones colaterales son elementos meramente "perturbadores", en música, en la composición, las mismas vibraciones se convierten en uno de los medios más significativos para emocionar de que hacen uso los compositores experimentales de nuestro siglo, como Debussy y Scriabin.

En óptica encontramos lo mismo. Toda suerte de aberraciones, distorsiones y otros defectos que pueden ser remediados mediante sistemas de lentes, pueden considerarse también composicionalmente, proveyendo toda una serie de efectos composicionales definidos (empleando aperturas de lentes de 28 a 310).

En combinaciones que explotan *estas vibraciones colaterales* —lo que es nada menos que el *propio material filmado*— podemos lograr, de manera completamente análoga a la de la música, *el complejo visual sobretonal de la toma.*

El montaje de *Lo viejo y lo nuevo* está construido con este método. No sobre dominantes particulares, sino tomando como guía el estímulo total mediante todos los estímulos. Eso es el complejo del montaje original dentro de la toma, que surge del choque y la combinación de los estímulos individuales inherentes a ella.

Estos estímulos son heterogéneos en cuanto a sus "naturalezas externas", pero su esencia reflejo-fisiológico los coloca en una unidad de acero. Fisiológico en el sentido de que dichos estímulos son "psíquicos" en la percepción, es simplemente el proceso fisiológico de una *mayor actividad nerviosa.*

De esta manera está presente, detrás de la indicación general de la toma, el resumen fisiológico de sus vibraciones como un *todo,* como una unidad compleja de las manifestaciones de todos sus estímulos. Se trata de una peculiar *sensación de la toma,* producida por la toma como un todo.

De ahí que la toma, como trozo de montaje, sea comparable a las escenas separadas del método Kabuki. La indicación básica de la toma puede considerarse como el resumen final de su efecto en la corteza del cerebro como un todo, independientemente de los caminos por los cuales los estímulos acumulados han sido colocados juntos. De este modo, la calidad de los *totales* puede colocarse lado a lado en cualquier combinación conflictiva, revelando así posibilidades enteramente nuevas de soluciones de montaje.

Como hemos visto, en la fuerza de la genética misma de estos métodos deben ser asistidos por una extraordinaria calidad *fisiológica.* Como en esa música que se construye con una doble utilización de sobretonos. No el *clasicismo* de Beethoven, sino la *calidad fisiológica* de Debussy y de Scriabin.

La extraordinaria calidad fisiológica en la emoción de *Lo viejo y lo nuevo* ha sido advertida por muchos de sus espectadores. La explicación está en que *Lo viejo y lo nuevo* es *la primera película editada con el principio del sobretono visual.* Este método de montaje puede ser verificado de manera muy interesante.

Como en las fulgurantes distancias clásicas de la cinematografía del porvenir el montaje sobretonal será ciertamente utilizado simultáneamente con el montaje según la indicación dominante, entonces, como siempre pasa al principio, el nuevo método arraigará en una cuestión que se perfilará como principio. El montaje sobretonal en sus primeros pasos ha tenido que tomar una línea en *oposición* directa al dominante.

Es cierto que hay muchos casos —y en *Lo viejo y lo nuevo* también— en los que pueden encontrarse combinaciones "sintéticas" de montaje tonal y sobretonal. Por ejemplo, en *Lo viejo y lo nuevo* el clímax de la procesión religiosa (para rezar porque cese la sequía), y la secuencia del grillo y la segadora, *visualmente* están editadas según asociaciones de *sonido,* con un desarrollo expreso que ya existe en su "similitud" espacial.

De particular interés metodológico, por supuesto, son las construcciones completamente *a-dominantes.* En ellas el dominante aparece en forma de una pura *formulación fisiológica de la tarea.* Por ejemplo, el montaje del inicio de la procesión religiosa está hecho de acuerdo con los "grados de saturación de calor" en las tomas separadas, y el inicio de la secuencia de la granja estatal según una línea de "carnivorismo". Las condiciones fuera de la disciplina cinematográfica brindan las indicaciones fisiológicas más inesperadas entre los materiales que son lógicamente (tanto formal como naturalmente) por completo neutrales en sus interrelaciones.

En este filme hay muchísimos casos de uniones de montaje que se burlan abiertamente del montaje escolástico, ortodoxo según el dominante. La manera más fácil de demostrar esto es examinar el filme en la mesa de edición. Sólo entonces se puede dar uno cuenta de las uniones de montaje completamente "imposibles" que abundan en *Lo viejo y lo nuevo.* También quedará demostrada la extrema simplicidad de su métrica, de sus "dimensiones".

Hay secciones enormes de ciertas secuencias que están hechas de trozos perfectamente uniformes en longitud y de trozos cortos primariamente repetidos. El conjunto del esquema intrincado de matices rítmicos y *sensuales* de los trozos combinados está dirigido casi exclusivamente según una línea de trabajo sobre las vibraciones "psicofisiológicas" de cada trozo.

Fue en la mesa de edición donde detecté el alcance agudamente definido de cada montaje particular de *Lo viejo y lo nuevo.* Sucedió cuando la película tuvo que ser reducida y recortada. El "éxtasis creativo" que acompaña el armado y el montaje —el "éxtasis creativo" de "oír y sentir" las tomas— pertenecía al pasado. Las reducciones y los cortes no requieren de inspiración, sólo técnica y destreza.

Y ahí en la mesa, examinando la secuencia de la procesión religiosa, no pude encontrar la combinación de sus trozos en ninguna de las categorías ortodoxas dentro de las que uno puede aplicar la experiencia pura. En la mesa de edición, carente de movimiento, los motivos para escogerlas parecían completamente incomprensibles. El criterio para su montaje parecía estar fuera de todo criterio cinematográfico formalmente normal.

Y aquí se observa otro paralelo curioso entre el sobretono visual y el musical: no puede trazarse en la imagen estática, así como no se puede en la partitura. Ambos surgen como valores genuinos sólo en la dinámica del *proceso* musical o cinematográfico.

Los conflictos sobretonales, previstos pero no escritos en la partitura, no pueden surgir sin el proceso dialéctico de pasar el filme por el aparato de proyección, o el de la ejecución por una orquesta sinfónica.

El sobretono visual demostró ser una pieza real, un elemento real de. . . ¡una cuarta dimensión!

En un espacio tridimensional, inexpresable espacialmente y que sólo surge y existe en la cuarta dimensión (el tiempo añadido a las tres dimensiones).

¿Cuarta dimensión? ¿Einstein, misticismo, o una broma?

Dejemos de temerle a este nuevo conocimiento de una cuarta dimensión. El propio Einstein nos asegura que:

> Al no matemático le sobreviene un misterioso sobresalto cuando oye hablar de cosas "cuatridimensionales"; un sentimiento bastante parecido al que despertaron las ciencias ocultas. Y sin embargo no hay afirmación más común que la de que el mundo en que vivimos es un continuo de espacio-tiempo cuatridimensional.[1]

Al poseer tan excelente instrumento de percepción para la sensación de movimiento como es el cine —aun en sus niveles primitivos— deberíamos aprender pronto una orientación concreta en este continuo de espacio-tiempo cuatridimensional, y sentirnos tan a gusto en él como con nuestras pantuflas. ¡Y pronto estaríamos planteándonos la cuestión de una quinta dimensión!

El montaje sobretonal se ha revelado como una nueva categoría entre otros procesos de montaje conocidos hasta ahora. El significado *aplicado* de este método es ya inmenso, ¡y por eso aparece este artículo en un número dedicado al cine sonoro![2]

En el artículo citado al inicio de este ensayo, que destacaba la "unión inesperada" —una similitud entre el teatro Kabuki y el cine sonoro—, escribí sobre el método contrapuntista de combinar las imágenes visuales y auditivas:

> Para dominar este método hay que desarrollar en uno mismo un nuevo sentido: la capacidad de reducir las percepciones visuales y auditivas a un "común denominador".

Y no obstante *no podemos reducir* las percepciones *auditiva* y *visual* a un común denominador. Son valores de dimensiones diferentes. Pero el sobretono visual y el sobretono de sonido sí son valores de una sustancia *medida aisladamente*. Ya que, si el cuadro es una *percepción visual* y el tono es una percepción auditiva, *tanto los sobretonos visuales como los auditivos son una sen-*

---

[1] A. Einstein, *Relativity, The special and general theory,* Nueva York, Peter Smith, p. 65.

[2] La edición del periódico *Kino* del 27 de agosto de 1929 fue dedicada principalmente a los reportajes y discursos en la All-Union Conference on The Sound Film, que se había llevado a cabo a principios de ese mes.

sación totalmente fisiológica. Y, en consecuencia, son *de una misma especie,* fuera del sonido o como categorías auditivas que sirven de guías, de conductores a su realización.

Respecto al sobretono musical (una pulsación) no sería estrictamente adecuado decir: "Lo oigo."

Ni respecto al sobretono visual lo sería decir: "Lo veo."

Para designarlos a ambos debe entrar en nuestro vocabulario una nueva fórmula: "Lo siento."

La teoría y la metodología del sobretono han sido cultivadas y difundidas por Debussy y Scriabin, entre otros. *Lo viejo y lo nuevo* introduce un concepto del *sobretono visual.* Y del conflicto contrapuntal entre los *sobretonos* visual y auditivo nacerá la composición del cine sonoro soviético.

[1929]

MÉTODOS DE MONTAJE

> En todo arte, en todo descubrimiento, la experiencia ha precedido siempre al precepto. Con el curso del tiempo, a la práctica de la invención se le ha asignado un método.
>
> GOLDONI[1]

¿Está el método del montaje sobretonal sin relación con nuestra experiencia anterior, injertado artificialmente en la cinematografía, o simplemente es una acumulación cuantitativa de un atributo que da un salto dialéctico y comienza a funcionar como un nuevo atributo cualitativo?

En otras palabras, ¿es el montaje sobretonal una etapa dialéctica de desarrollo dentro del desarrollo de todo el sistema de métodos de montaje, colocado en relación sucesiva a otras formas de montaje?

Las categorías formales de montaje que conocemos son las siguientes:

1. *Montaje métrico*

El criterio fundamental para esta construcción es la *longitud absoluta* de los trozos. Éstos están unidos de acuerdo con sus longitudes, en una fórmula-esquema que corresponde a un compás de música. La realización está en la repetición de estos "compases".

La tensión se obtiene mediante el efecto de la aceleración mecánica, cortando los trozos al mismo tiempo que se preservan las proporciones originales de la fórmula. Un concepto básico del método: compás de tres por cuatro, compás de marcha, compás de vals (3/4, 2/4, 1/4, etc.), utilizados por Kuleshov; degeneración del método: el montaje métrico que utiliza un compás de complicada irregularidad (16/17, 22/57, etcétera).

Tal compás deja de tener un efecto fisiológico, ya que es contrario a la "ley de los números simples" (relaciones). Las relaciones simples que dan una impresión de claridad, son, por lo mismo, necesarias para un máximo de efectividad. Se las encuentra, por lo tanto, en los clásicos más sólidos de cualquier campo: la arquitectura; el color en la pintura; una composición compleja de Scriabin (siempre cristalino en las relaciones entre sus partes); *mises-en-scène* geométricas, planeación estatal precisa, etcétera.

---

[1] *Memoirs of Goldoni*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1926.

Se puede encontrar un ejemplo similar en *El año undécimo* de Vertov, en donde el ritmo métrico es tan complejo matemáticamente que sólo "con una regla" se llega a descubrir la ley proporcional que lo gobierna. No por la *impresión* tal y como se percibe, sino por la *medida.*

Con esto no quiero decir que el ritmo deba reconocerse como parte de la impresión percibida. Al contrario. Aunque irreconocible, es sin embargo indispensable para la "organización" de la impresión sensual. Su claridad puede armonizar el ritmo del filme y el "ritmo" del público. Sin tal armonía (que se obtiene por diversos medios) puede no haber contacto entre ambos.

La sobrecomplejidad del ritmo métrico produce un caos de impresiones en vez de una tensión emocional precisa.

Un tercer uso del montaje métrico yace entre sus dos extremos de simplicidad y complejidad: alternando dos trozos de distinta longitud según los dos tipos de contenido de los trozos. Ejemplos: la secuencia de la *lezginka* en *Octubre* y la demostración patriótica en *El fin de San Petersburgo* (este último puede ser considerado como un clásico en el campo del montaje *puramente métrico*).

En este tipo de montaje métrico, el contenido dentro del cuadro del trozo está subordinado a la longitud absoluta del trozo. Por lo tanto, sólo se considera lo ampliamente dominante del contenido-carácter del trozo; éstas vendrían a ser tomas "sinónimas".

2. *Montaje rítmico*

En este caso, al determinar la longitud de los trozos, el contenido dentro del cuadro es un factor con derechos iguales a considerar.

La determinación abstracta de las longitudes de los trozos da lugar a una relación flexible de las longitudes *reales.*

Aquí la longitud real no coincide con la longitud del trozo determinada matemáticamente de acuerdo con una fórmula métrica. Aquí su longitud práctica proviene de los detalles del trozo y de su longitud planeada de acuerdo con la estructura de la secuencia.

Es muy posible encontrar casos de total *identidad* métrica de los trozos y sus compases rítmicos, obtenidos mediante una combinación de trozos según su contenido.

La tensión formal por aceleración se obtiene reduciendo los trozos no sólo de acuerdo con el plan fundamental, sino también violándolo. La violación más emotiva se logra al introducir un material más intenso en un *tempo* fácilmente identificable.

La secuencia de los "escalones de Odesa" en *Potiomkin* es un claro ejemplo de lo anterior. Aquí, el redoble rítmico de los pies de los soldados a medida que descienden los escalones, viola todas las demandas *métricas*. Sin estar sincronizado con la pulsación del corte, este redoble entra *fuera de tiempo* cada vez, y la toma, por su parte, es totalmente diferente en su solución con cada una de estas apariciones. El punto final de tensión es provisto por la transferencia del ritmo de los pasos descendentes a otro ritmo —un nuevo tipo de movimiento en descenso; el nivel de intensidad siguiente de la misma actividad; la carriola de bebé rodando por los escalones. La carriola funciona como un acelerador progresivo de los pies que avanzan. La bajada paso a paso se convierte en un descenso rodando.

Compárese este ejemplo con el anterior de *El fin de San Petersburgo*, en donde la intensidad se gana al cortar *todos y cada uno* de los trozos a su mínimo requerido dentro de la medida métrica.

Tal montaje métrico es perfectamente adecuado para soluciones de tiempo de marcha, igualmente simples. Pero para necesidades rítmicas más complejas es inadecuado.

Cuando en un caso así se aplica forzadamente, encontramos un montaje fallido. Esto explica una secuencia tan poco lograda como la de la danza religiosa de máscaras en *Tormenta sobre Asia*. Ejecutada sobre la base de un ritmo métrico complejo, desajustada al contenido específico de los trozos, ni reproduce el ritmo de la ceremonia original ni organiza un ritmo cinematográficamente emotivo.

En la mayoría de casos de este tipo, lo más que logran suscitar en el especialista es perplejidad, y en el espectador común no mucho más que una impresión confusa. (Aunque una muleta artificial como el acompañamiento musical puede dar algo de apoyo a tan tambaleante secuencia —como sucede en el ejemplo citado—, la falla básica no desaparece.)

3. *Montaje tonal*

Se emplea este término por primera vez. Expresa una etapa más allá del montaje rítmico.

En el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro lo que impulsa el movimiento de montaje de imagen a imagen. Estos movimientos dentro del cuadro pueden ser objetos en movimiento, o del ojo del espectador dirigido a las líneas de algún objeto inmóvil.

En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca *todas las emociones* del trozo de montaje. Aquí el montaje se basa en el *sonido emocional* del fragmento —de su dominante. El *tono* general del trozo.

No quiero decir con esto que el sonido emotivo del trozo deba ser medido "impresionísticamente". En este respecto las características del trozo pueden ser medidas con tanta exactitud como en el caso mucho más elemental de la medición "con regla" en el montaje métrico. Pero las unidades de medición son diferentes. Y las cantidades a ser medidas también.

Por ejemplo, el grado de vibración de luz en un trozo no sólo puede ser medido por un fotómetro de selenio, sino que cada graduación de esta vibración es perceptible al ojo desnudo. Si a un trozo le damos la designación comparativa y emotiva de "más melancólico", podemos también encontrar un coeficiente matemático para su grado de iluminación. Es este un caso de "tonalidad de luz". O bien, si se describe al trozo como algo que tiene un "sonido penetrante", es posible encontrar, tras de esta descripción, los múltiples elementos agudamente angulados dentro del cuadro, en comparación con otros elementos de forma. Éste sería un caso de "tonalidad gráfica".

Trabajar con combinaciones de grados variables de focos suaves o grados variables de "agudez" sería una típica utilización del montaje tonal.

Como ya dije, esto estaría basado en el sonido emotivo *dominante* de los trozos. Un ejemplo: la "secuencia de bruma" en *Potiomkin* (que precede al velorio multitudinario del cuerpo de Vakulinchuk). El montaje aquí estaba basado exclusivamente en el "sonido" emotivo de los trozos —en vibraciones rítmicas que no afectan las alteraciones espaciales. Lo interesante en este ejemplo es que, junto con el dominante tonal básico, también está operando un dominante *rítmico* adicional, secundario. Esto une la construcción tonal de la escena con la tradición del montaje rítmico, cuyo desarrollo más reciente es el montaje tonal. Y éste, al igual que el montaje rítmico, es también una variación especial del montaje métrico.

El dominante secundario está expresado en movimientos cambiantes apenas perceptibles: la agitación del agua; el suave mecerse de las embarcaciones ancladas y las boyas; el vapor que asciende lentamente; las gaviotas posándose suavemente en el agua.

Estrictamente hablando, éstos son también elementos de un orden *tonal*. Son movimientos que se mueven según características tonales más que espaciales-rítmicas. Aquí hay cambios espacialmente inmensurables combinados según su sonido emotivo. Pero el indicador principal para el conjunto de los trozos se formó de acuerdo con su elemento básico: las vibraciones de luz ópticas (grados variables de "neblina" y "luminosidad"). Y la organización de estas vibraciones revela una identidad total con una armonía menor en música. Este ejemplo, además, constituye una demostración de consonancia al combinar el movimiento como *cambio* y el movimiento como *vibración de luz.*

En este nivel de montaje la tensión creciente también se produce mediante una intensificación del mismo dominante "musical". Y un ejemplo particularmente claro de tal intensificación lo constituye la secuencia de la cosecha tardía en *Lo viejo y lo nuevo.* Tanto la construcción de esta película como un todo, como esta secuencia específica, sigue un proceso constructivo básico. A saber: un conflicto entre la *historia* y su *forma tradicional.*

Estructuras emotivas aplicadas a material no emocional. Se transfiere el estímulo de su uso habitual como situación (por ejemplo, la manera en que se usa el erotismo habitualmente en las películas) a estructuras paradójicas en tono. Cuando se descubre por fin "el pilar de la industria", resulta ser una máquina de escribir. El héroe toro y la heroína vaca se casan felizmente. No es el Cáliz Sagrado lo que inspira tanto la duda como el éxtasis, sino un separador de crema.[2]

Por lo tanto, el *menor* temático de la cosecha queda resuelto con el *mayor* temático de la tempestad, de la lluvia. Sí, y aun la cosecha recogida —un tema mayor tradicional de la fecundidad complaciéndose con el sol— es una resolución del tema menor, mojada, como lo está, por la lluvia.

---

[2] Incluso había un paralelo con la conclusión irónica de *Una mujer de París* en el final originalmente planeado para *Lo viejo y lo nuevo*. Éste es, dicho sea de paso, un filme único en la serie de referencias (tanto en historia como en estilo) con otros filmes la secuencia del "pilar de la industria" construye caprichosamente su sátira en un episodio similar aunque serio en *El fin de San Petersburgo*, de Pudovkin; el triunfo final del tractor es una pomposa parodia de una caza en una película del oeste, etc. Incluso *The three ages*, de Buster Keaton, quedó conscientemente reflejada en la estructura original de *Lo viejo y lo nuevo.*

Aquí el aumento de tensión procede mediante un reforzamiento interno de la inflexible cuerda dominante: el sentimiento creciente dentro del trozo de "bochorno antes de la tormenta".

Como en el ejemplo anterior, el dominante tonal —movimiento como vibración de luz— va acompañado por un dominante rítmico secundario, es decir, movimiento como cambio.

En este caso se ve expresado en la creciente violencia del viento, ilustrada mediante el cambio de corrientes de aire a torrentes de lluvia —una analogía terminante con el cambio de los pasos bajando a la carriola que rueda escaleras abajo.

En la estructura general el elemento viento-lluvia en relación con el dominante puede identificarse con la unión en el primer ejemplo (la bruma en el puerto) entre el rítmico mecerse de las embarcaciones y la afocalidad reticular. En realidad, el carácter de interrelación es diferente por completo. En contraste con la consonancia del primer ejemplo, aquí sucede lo contrario.

La acumulación en el cielo de una masa oscura y amenazante contrasta con la cada vez mayor fuerza dinámica del viento, y la solidificación implícita en la transición de corrientes de aire a torrentes de agua se ve intensificada por el dinámico revuelo de faldas y la dispersión de las gavillas de la cosecha.

Un choque de tendencias —intensificación de lo estático e intensificación de lo dinámico— nos da un claro ejemplo de disonancia en la construcción del montaje tonal.

Desde el punto de vista de la impresión emotiva, la secuencia de la cosecha ejemplifica el trágico (activo) menor, a diferencia del lírico (pasivo) menor en la secuencia del puerto con neblina.

Es interesante que en ambos ejemplos se erija el montaje con el cambio creciente de su elemento básico: *el color*. En el "puerto" va de un gris oscuro a un tono blanquecino (en la vida una analogía sería el amanecer); en la "cosecha" va de un gris claro a un negro plomizo (la analogía sería la aproximación a la crisis). O sea, se sigue una línea de vibraciones de luz, que en un caso aumenta en frecuencia y en el otro disminuye.

Una construcción en métrica simple ha sido elevada a una nueva categoría de movimiento; una categoría de mayor significado.

Lo que nos lleva a una categoría de montaje que bien podríamos llamar:

4. *Montaje sobretonal*

En mi opinión, el montaje sobretonal (tal como fue descrito en el ensayo anterior) es orgánicamente el desarrollo más avanzado en la línea del montaje tonal. Como ya indiqué, se distingue del montaje tonal por el cálculo colectivo de todos los atractivos del trozo.

Esta caraterística da lugar a una impresión que va desde un colorido melódicamente emotivo hasta una percepción directamente fisiológica, lo que también representa un nivel relacionado con los niveles precedentes.

Estas cuatro categorías son *métodos* de montaje. Se convierten en *construcciones* de montaje propiamente cuando entran en relaciones de conflicto mutuamente, como en los ejemplos citados.

Dentro de un esquema de relaciones mutuas, en donde se hacen eco y entran en conflicto mutuamente, se mueven cada vez más hacia un tipo de montaje definido, creciendo cada una orgánicamente de la otra.

Así, la transición de la métrica al ritmo se produjo en el conflicto entre la longitud de la toma y el movimiento dentro del cuadro.

El montaje tonal surge del conflicto entre los principios rítmicos y tonales del trozo.

El montaje sobretonal, por último, surge del conflicto entre el tono principal del trozo (su dominante) y el sobretono.

Estas consideraciones nos brindan, en primer lugar, un criterio interesante para poder apreciar la construcción del montaje desde un punto de vista "pictórico". El pictoricismo se ve aquí contrastado con el "cinematicismo", y el pictoricismo estético con la realidad psicológica.

Sería ingenuo discutir sobre el pictoricismo de la toma cinematográfica. Eso es propio de personas que poseen una cultura estética decente que jamás ha sido aplicada lógicamente a las películas. A este tipo de actitud pertenecen, por ejemplo, las afirmaciones sobre cine que ha hecho Kasimir Malevich.[3] Ni el cineasta más inexperto analizaría la toma fílmica desde el mismo punto de vista que utiliza para la pintura de paisajes.

Lo que sigue puede ser considerado como un criterio del "pictoricismo" de la construcción del montaje en su más amplio sentido: el conflicto debe ser resuelto *dentro* de una u otra categoría de montaje, sin permitir que se convierta en una de las diferentes categorías de montaje.

---

[3] El fundador de la escuela de pintura Suprematista había hecho algunas afirmaciones repletas de lugares comunes acerca de las limitaciones "fotográficas" y naturalistas del cine.

La verdadera cinematografía comienza con el choque de diversas modificaciones cinemáticas de movimiento y vibración. Por ejemplo, el conflicto "pictórico" de figura y horizonte (no importa que el conflicto sea en lo estático o lo dinámico). O alternar fragmentos iluminados en forma diferente sólo desde el punto de vista de vibraciones de luz conflictivas, o de un conflicto entre la forma de un objeto y su iluminación, etcétera.

Debemos definir también lo que caracteriza la impresión de las diversas formas de montaje en el complejo psicofisiológico de la persona que está percibiendo.

La primera, la categoría métrica, está caracterizada por una vigorosa fuerza de motivación. Es capaz de impulsar al espectador a reproducir exteriormente la acción percibida. Por ejemplo, el concurso de siega en *Lo viejo y lo nuevo* fue editado así. Los diferentes trozos son "sinónimos" —contienen un solo movimiento de siega de un extremo al otro del cuadro—; y me reí cuando vi a las personas más impresionables del público meciéndose suavemente y aumentando la velocidad a medida que las imágenes se aceleraban por los cortes. El efecto fue el mismo que el de una banda tocando una simple marcha militar.

La segunda categoría la llamé rítmica. También podría llamarse primitiva-emotiva. El movimiento aquí está calculado más sutilmente, porque aunque la emoción es también un resultado del movimiento, es el movimiento el que no es simplemente un cambio primitivo externo.

La tercera categoría —la tonal— podría llamarse asimismo melódica-emotiva. En este caso el movimiento, que ya en el segundo caso dejó de ser un simple cambio, se convierte claramente en una vibración emotiva de un grado aún más alto.

La cuarta categoría —un flujo fresco de fisiologismo puro, como quien dice— reproduce, en su más alto grado de intensidad, la primera categoría, adquiriendo nuevamente un grado de intensificación mediante la fuerza de motivación directa.

En música esto se explica por el hecho de que desde el momento en que los sobretonos pueden ser oídos paralelamente al sonido básico, también pueden percibirse vibraciones, oscilaciones que ya no se captan como tonos, sino como desplazamientos puramente físicos de la impresión percibida. Esto se refiere en particular a los instrumentos de timbre fuertemente pronunciado con una gran preponderancia del principio del sobretono. La sensación de desplazamiento físico a veces se logra literalmente: campanillas, órgano, tambores turcos muy grandes, etcétera.

En algunas secuencias de *Lo viejo y lo nuevo* se logra efectuar uniones de las líneas tonal y sobretonal. En ocasiones chocan incluso con las líneas métrica y rítmica, como en los diversos "embrollos" de la procesión religiosa: los que caen de hinojos ante los iconos, las velas que se derriten, los suspiros de éxtasis, etcétera.

Es interesante destacar que al elegir los trozos para el montaje de esta secuencia, sin darnos cuenta nos brindamos la demostración de una igualdad esencial entre ritmo y tono, estableciendo esta unidad gradual como yo había establecido previamente una unidad gradual entre los conceptos de toma y montaje.

Así, el tono es un nivel del ritmo.

Para alivio de quienes se alarman por semejantes reducciones a un común denominador y por la extensión de las propiedades de un nivel al otro para propósitos de investigación y metodología, les recuerdo la sinopsis de Lenin de los elementos fundamentales de la dialéctica hegeliana:

> Quizá se podrían presentar estos elementos con más detalle, como sigue:
>
> 10) el infinito proceso del descubrimiento de *nuevos* aspectos, relaciones, etcétera.
>
> 11) el infinito proceso de profundización del conocimiento por el hombre de la cosa, de los fenómenos, los procesos, etc., del fenómeno de la esencia y de la esencia menos profunda a la más profunda.
>
> 12) de la coexistencia a la causalidad y de una forma de conexión y de interdependencia a otra forma más profunda, más general.
>
> 13) La repetición, en una etapa superior, de ciertos rasgos, propiedades, etc., de lo inferior, y
>
> 14) el aparente retorno a lo antiguo (negación de la negación). . .[4]

Después de esta cita, quisiera definir la siguiente categoría de montaje, una categoría aún más elevada:

5. *Montaje intelectual*

El montaje intelectual no es por lo general de sonidos sobretonales fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos de tipo intelectual, es decir el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes.

La calidad gradual está determinada aquí por el hecho de que no hay diferencia en principio entre el movimiento de un hombre meciéndose bajo la influencia de un montaje métrico elemental (véase *supra*) y el proceso intelectual dentro de él, ya que el proceso intelectual es la misma agitación, pero en los centros nerviosos superiores.

---

[4] V.I. Lenin, *Obras completas*, t. XLII, México, Ediciones de Cultura Popular, Akal Editor, s.f., p. 210.

Y si, en el ejemplo citado, bajo la influencia de un "montaje de jazz" las manos y rodillas de uno se mueven rítmicamente, en el segundo caso tal movimiento, bajo la influencia de un grado diferente de atracción intelectual, se produce de la misma manera a través de los tejidos de los sistemas nerviosos superiores del pensamiento.

Aunque considerados como "fenómenos" (apariencias) parecen de hecho diferentes, desde el punto de vista de la "esencia" (el proceso) son indudablemente idénticos.

Aplicando la experiencia de trabajo en líneas inferiores a categorías de un orden superior, se abre la posibilidad de atacar el fondo de las cosas y los fenómenos. Así pues, la quinta categoría es el sobretono intelectual.

Se puede encontrar un ejemplo de esto en la secuencia de los "dioses" en *Octubre*, en donde todas las condiciones para su comparación dependían exclusivamente del sonido de clase intelectual de cada trozo en su relación con Dios. Digo clase porque aunque el principio emotivo es universalmente humano, el principio intelectual está profundamente matizado por la clase. Estos trozos se ensamblaron de cuerdo con una escala intelectual descendente —haciendo retroceder el concepto de Dios hacia sus orígenes; forzando al espectador a percibir este "progreso" intelectualmente.[5]

¡Por supuesto que esto no es aún el cine intelectual que ya llevo anunciando desde hace algunos años! El cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de los sobretonos fisiológicos e intelectuales. Se construirá así una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura; se construirá una síntesis de la militancia de ciencia, de arte y de clase.

En mi opinión la cuestión del sobretono es de una gran significación para nuestro cine futuro. Debemos, por lo mismo, estudiar muy atentamente su metodología y llevar ahí la investigación.

[Moscú-Londres, otoño de 1929]

---

[5] Una porción de esta secuencia (omitida de la mayoría de las copias norteamericanas de *Diez días que estremecieron al mundo*) se reproduce en la sección de fotografías que aparece entre las páginas 52-53.

UN CURSO DE TRATAMIENTO

> *Stephen.* (Mira para atrás.) Así que ese gesto, no la música ni los olores, sería una lengua universal, el don de las lenguas que harían visible, no el sentido profano, sino la primera entelequia, el ritmo estructural.
>
> JAMES JOYCE[1]

Me irritan las discusiones sobre "la diversión" *vs.* "el entretenimiento". Habiendo dedicado no pocas horas/hombre al asunto del "entusiasmo" y el "compromiso" del público en un impulso unido y general de concentración, la palabra "diversión" me suena antagónica, enajenante y hostil. Cada vez que decimos que una película debe "entretener", oigo una voz que dice: "Sírvete."

Cuando el apreciable Ivan Ivanovich Pererepenko "le ofrece rapé, siempre pasa primero la lengua sobre la tapa de la caja de rapé, y luego, tamborileando sobre ella, se la presenta, y si es usted un conocido, dice: 'Me atrevo, mi querido señor, a pedirle que se sirva.' Si no lo es, dirá: 'Me atrevo, mi querido señor, aunque no tengo el honor de conocer su posición, nombre, ni apellido, a pedirle que se sirva.' " Pero cuando es Ivan Nikiforovich Dovgochkhum quien le invita a usted rapé "pone la caja de rapé directamente en su mano, y sólo dice: 'Sírvase.' "[2]

Estoy de parte de Ivan Nikiforovich, con su directo "sírvase".

El trabajo del cine es hacer que el público "se sirva" y no "entretenerlo". Atraparlo, no divertirlo. Dotarlo de cartuchos, no disipar la anergía que trajo al teatro. El "entretenimiento" no es en el fondo un término enteramente inocuo: debajo hay un proceso activo, bien concreto.

Pero, precisamente, la diversión y el entretenimiento deben ser comprendidos como una habilitación cuantitativa del propio material temático interno, y de ninguna manera como un poder cualitativo.

Mientras tuvimos películas que "atrapaban" no hablamos de entretenimiento. No teníamos tiempo de estar aburridos. Sin embargo esa capacidad de atrapar se perdió en alguna parte. La habilidad para hacer películas que atraparan se perdió. Y fue entonces cuando comenzamos a hablar de entretenimiento.

---

[1] J. Joyce, *Ulysses*, Londres, Penguin Books.

[2] N. Gogol, "The story of the quarrel between Ivan Ivanovich and Ivan Nikiforovich."

Es imposible lograr este último objetivo sin antes dominar magistralmente el método anterior.

La consigna en favor del entretenimiento fue considerada por muchos como algo que contenía un cierto elemento retrógrado y, en su peor sentido, como una perversión de la comprensión en relación con las premisas ideológicas de nuestras películas.

Debemos, repito, dominar un método, una guía directriz para incorporar incitantes obras de arte. Nadie nos puede ayudar en esto. Debemos hacerlo nosotros mismos.

Es sobre cómo hacerlo —o cuando menos cómo prepararnos para hacerlo— que quiero hablar.

Rehabilitar la premisa ideológica no es algo que haya de introducirse desde afuera "al gusto del Repertkom",[3] sino que debe pensarse como algo básico, vivificante, un proceso poderoso que fertiliza nada menos que el elemento más emocionante en el trabajo creativo de la dirección cinematográfica: el "tratamiento" del director. Éste es el tema del presente ensayo.

Hay una ocasión muy concreta para esto, sobre todo respecto a la formulación del trabajo pedagógico en el tercer grado, o en la clase para los que están por graduarse, en el curso de director del State Cinema Institute donde, de acuerdo con el programa de enseñanza, los estudiantes deben adentrarse en el dominio creativo del trabajo de dirección.

Los talmudistas del método —altos académicos marxistas— podrán reprenderme, pero quisiera acercarme a este tema y su enseñanza de una manera simple, como si fuera la vida, como un trabajo. Porque, la verdad, nadie sabe todavía concretamente cómo dominar la dirección, nos ocultemos o no tras citas académicas.

Durante algún tiempo, años, me he ocupado de esos poderes sobrenaturales que trascienden el sentido común y la razón humana, que parecían indispensables para la comprensión de los "misterios" de la dirección fílmica creativa.

¡La disección de la música de la dirección fílmica creativa!

La disección, pero no como a un cadáver (a la manera de Salieri),[4] la música de la dirección fílmica creativa: ése iba a ser nuestro trabajo con los estudiantes del Instituto que estaban por graduarse.

---

[3] El Comité de Repertorios está encargado de la supervisión de repertorios para teatro y cine.

[4] Según el soliloquio que abre *Mozart y Salieri*, de Pushkin.

Abordamos el problema de manera simple, y no desde una posición preconcebida de métodos escolásticos. Y no será en los cadáveres de trabajos fílmicos raídos que examinaremos el proceso de producir nuestros propios trabajos. El teatro anatómico o la plancha de disección son los terrenos menos adecuados para el estudio del teatro. Y el estudio del cine deberá llevarse a cabo de manera inseparable del estudio del teatro.

Construir la cinematografía partiendo de "la idea de la cinematografía" y de principios abstractos es algo bárbaro y estúpido. Sólo mediante una comparación crítica con formas anteriores más básicas del espectáculo será posible dominar críticamente la metodología específica del cine.

> La crítica debe consistir en comparar y confrontar un hecho determinado, no con una idea, sino con otro hecho; lo único importante para la crítica es que los dos hechos sean, en lo posible, cuidadosamente investigados con exactitud y que presenten, uno con respecto al otro, distintos momentos de desarrollo.[5]

Estudiaremos este tema en el proceso creativo en vivo. Y para empezar lo haremos de esta manera:

Debemos construir simultáneamente un proceso de trabajo y un método. Y procederemos entonces, no a la manera de Plejánov, desde posiciones preconcebidas de un "método en general" hasta un caso concreto particular, sino mediante un trabajo concreto determinado sobre materiales particulares, con lo que esperamos alcanzar un método de creación cinematográfica para el director.

Con este propósito debemos sacar a relucir un proceso creativo "íntimo" del director en todas sus fases y vericuetos y colocarlo ante el público, "a la vista de todos".

Hay muchas sorpresas reservadas para la juventud que está llena de ilusiones.

¿Se me permitiría por un momento colocarme del lado del "entretenimiento"? Está relacionado con algo. Citemos a uno de los más grandes entretenedores: Alejandro Dumas *père*, de quien su hijo, Dumas *fils*, dijo disculpándose: "Mi padre es mi gran bebé, nacido cuando yo era muy pequeño."[6]

---

[5] V.I. Lenin, "¿Quiénes son los amigos del pueblo?", en *Escritos económicos (1893-1899)*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1974, p. 47.

[6] Citado en Herbert Gorman, *The incredible Marquis*, Nueva York, Farrar and Rinehart, 1929, p. 441.

¿A quién no le ha fascinado la armonía clásica que tiene la estructura laberíntica de *El conde de Montecristo*? ¿A quién no le ha impresionado la lógica mortecina que teje y entreteje los personajes y eventos de la novela, como si estas interrelaciones hubieran existido desde la concepción misma? Y por último, ¿quién no ha imaginado el momento de éxtasis en el que de pronto en la mente de ese "negro gordo" de Dumas se iluminó la construcción futura de la novela con todo detalle y sutileza, con el título *El conde de Montecristo* fulgurando sobre la fachada? Y esta visión tiene su eco consiguiente: ¡Ah, cómo pude lograrlo!" Y cuán tonificante es reconocer, probando esa cocina, esa composición admirable que pudo ser armada y dotada de cuerpo. Cómo la elaboración de ese libro se llevó a cabo con diligencia feroz, no como un rayo divino.

Es el trabajo de un negro, pero una faena tan ardua como la que hubiera hecho bajo el látigo de un capataz. Dumas era realmente descendiente de un negro, nació en Haití, como también Toussaint L'Ouverture, el héroe de una película que quiero hacer, *El cónsul negro.*[7] El apodo del abuelo de Dumas —el general Thomas Alexandre— era "Demonio Negro". Y el propio Dumas era llamado "negro gordo" por sus contemporáneos y rivales envidiosos. Cierta persona de nombre Jacquot simplemente, que se escudaba bajo el más sofisticado seudónimo de "Eugène de Mirecourt", publicó un ataque a Dumas bajo el título: *Fábrica de novelas: Casa Alejandro Dumas y Cía.*, en el que asociaba los orígenes y los métodos de Dumas:

> Rasque un poco en la piel de Dumas y encontrará al salvaje. Come patatas que saca ardiendo de las cenizas del fogón y las devora sin quitarles la piel: ¡un negro! [Como necesita 200 000 francos al año] ¡alquila desertores intelectuales y traductores con salarios que los degradan a la condición de negros que trabajan bajo el látigo de un mulato![8]

"—¡Tu padre era negro!" —le echó en cara alguien. "—Y mi abuelo un mono" —replicó. Parece que le dolió más lo de la "fábrica".

> Sólo en una ocasión Dumas de veras se ofendió. Béranger, a quien verdaderamente apreciaba, le escribió pidiéndole que integrara a un exiliado interesante "entre los mineros que empleaba para que le extrajeran el mineral que él transformaba en lingotes de plata fina"; a lo que Dumas replicó: "Queri-

---

[7] Un deseo incumplido. Véase "El trabajo de Eisenstein", en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1986.

[8] Jean Lucas-Dubreton, *The fourth Musketeer, the life of Alexander Dumas*, Nueva York, Coward-McCann, 1928, p. 145.

> do viejo amigo, mi único minero es mi mano izquierda que sostiene el libro abierto, mientras la derecha trabaja doce horas diarias."
>
> Exageraba. Tenía colaboradores, "pero de la misma manera que Napoleón tenía generales".[9]

Es bastante difícil llegar a trabajar con tal frenesí. Pero es aún más difícil lograr algo adecuado sin ese frenesí.

Los milagros de la composición son sólo cuestión de perseverancia y de pasar el tiempo durante el "período de entrenamiento" de la autobiografía propia.

Desde el punto de vista de la productividad, este período de romanticismo se distingue por la velocidad vertiginosa de sus *tempi*. En ocho días (del 17 al 26 de septiembre de 1829) Víctor Hugo escribió 3 000 líneas de *Hernani*, que encabezó el teatro clásico; *Marion Delorme* la escribió en 23 días; *El rey se divierte* en 20, *Lucrecia Borgia* en 11, *Angelo* en 19, *María Tudor* en 19, *Ruy Blas* en 34. Esto también tuvo un eco cuantitativo. La herencia literaria de Dumas *père* llega a los 1 200 volúmenes.

La oportunidad de crear tales obras es la misma para todos por igual.

Examinemos en particular *El conde de Montecristo*. Lucas-Dubreton nos cuenta la historia de su elaboración:

> Durante un crucero por el Mediterráneo, Dumas pasó cerca de una islita en la que no pudo desembarcar porque "estaba *en contumace*". Era la isla de Montecristo. El nombre lo impresionó. Unos cuantos años después, en 1843 arregló con un editor la publicación de una obra que se llamaría *Impresiones de viaje en París*, pero necesitaba una trama romántica. Un buen día, por buena suerte, leyó una historia de unas veinte páginas, *El diamante y la venganza*, que transcurría en el período de la segunda Restauración y que estaba incluida en el volumen de Peuchet, *La policía descubierta*. El cuento despertó su fantasía. Aquí estaba el tema con el que había soñado: ¡Montecristo debería descubrir a sus enemigos ocultos en París!
>
> A Maquet entonces se le ocurrió la idea de contar la historia de los amores entre Montecristo y la bella Mercedes y la traición de Danglars; y ambos amigos comenzaron por un nuevo camino: *Montecristo*. De impresiones de viaje en forma de un romance se convirtió en un romance puro y simple. El abate Faria, un lunático nacido en Goa a quien Chateaubriand vio tratar en vano de matar a un canario mediante la hipnosis, ayudó a aumentar el misterio, y el Castillo de If empezó a aparecer en el horizonte. . .[10]

Así es como se juntan las cosas realmente. Y volver a experimentarlo a medida que sucede, así como participar uno mismo, me parece que sería el proceso más útil y productivo para un estudiante.

---

[9] *Ibid.*, p. 148.
[10] *Ibid.*, pp. 141-142.

Los "metodo-ístas" que recomiendan lo opuesto y aprueban otras "recetas", simplemente nos hacen perder un tiempo precioso. Pero el "azar" aquí es mucho menos importante de lo que podría parecer, y dentro del proceso creativo se percibe y descubre la "regularidad". Hay método. Pero lo malo es que de las posiciones metodológicas preconcebidas no crece nada. Y una corriente tempestuosa de energía creativa, no regulada por un método, produce aún menos.

Tal análisis de la elaboración de las obras de arte, paso a paso, va a clarificar la más severa regularidad —que gobierna cada punto de apoyo de la superestructura— con la que surgen de sus premisas básicas sociales e ideológicas.

Y el frenesí por hacer dinero y enriquecerse de la época de Luis Felipe no es un factor menos determinante en la dorada leyenda de la riqueza fabulosa del marinero que se convierte en un conde omnipotente que los recuerdos de infancia de Dumas de Scherezada y los tesoros de Alí Babá. Y el hecho mismo de que un marinero pudiera convertirse en conde significaba que "cualquiera" podía.

En la persecución general de oro y títulos aristocráticos, el marinero Dantès, que se convierte en el míticamente rico conde de Montecristo, funciona como un "ideal social" espléndido para la burguesía que se enriquecía febrilmente. No sin razón se adjudica a esta imagen los rasgos de autorretrato idealizado. Y es que el propio Dumas, junto con otros, se bañaba en el turbio mar del oro sospechoso acumulado mediante especulaciones dudosas del reino de *le roi bourgeois.*

"¿Un millón? ¡Eso es exactamente lo que llevo siempre en el bolsillo!"

En el mismo grado, éste era el inalcanzable ideal tanto del "negro gordo" —en ese entonces el soberano del mundo literario del periódico, del *feuilleton* y de la novela de París, que derrochaba palabras y dinero con igual descuido— como de las vastas hordas de codiciosos tahúres y rufianes que infestaban la vida económica de París.

Sin embargo, para entender bien cuán agudamente determina estas premisas sociales, económicas e ideológicas la más ligera contorsión de la forma, y cuán inseparablemente se unen en sus procesos, uno debe, de manera independiente y consciente, trazar un ciclo creativo continuo y completo de principio a fin.

Naturalmente que lo más interesante sería disponer de otro

Goethe o Gogol, colocarlo ante el público y ponerlo a escribir una tercera parte de *Fausto*, o crear nuevamente un segundo volumen de *Las almas muertas*. Pero ni siquiera disponemos de un Alejandro Dumas vivo. De ahí que en el tercer curso del Instituto nos transformemos en un director y constructor de películas colectivo.

El instructor no es más que el *primus inter pares* —el primero entre iguales. El colectivo (y después cada uno de sus miembros individualmente) avanza a través de todas las dificultades y tormentos del trabajo creativo, a través de todo el proceso de formación creativa, desde el primer indicio tenue del tema hasta la decisión de si los botones de la chaqueta de cuero del último extra son adecuados para los propósitos de filmación.

La tarea del instructor consiste solamente en impulsar, mediante un hábil y bien sincronizado empujoncito, al colectivo en la dirección de las dificultades "normales" y "fructíferas", y en la dirección de la presentación correcta y precisa del colectivo (ante sí mismo) de esas cuestiones exactamente, cuyas respuestas conducen a la *construcción*, y no a un fútil parloteo "en torno" a ella.

Es así como le enseñan a uno a volar en el circo. O se sujeta el trapecio sin compasión, o el alumno se topa con un puño en lugar de una mano amistosa que ayuda, si su sincronización es mala. No pasa nada si cae una o dos veces fuera de la red sobre las sillas que rodean la arena. La próxima vez no cometerá el error.

Pero no menos cuidadosamente debe arrojarse a las manos de los "guerreros" enredados o atorados, en cada etapa y en el lugar adecuado del proceso creativo que se va desplegando, el material secundario indicado y la experiencia del "pasado heredado". Y esto no es suficiente si no se tiene a la mano ese gigante sintético y global que es el cine, que a cada paso es más que el "pasado heredado" y el "heredero vivo" que forma una técnica sólida en su propio campo.

En tres años, un curso sistemático sobre temas especializados ha sustituido a las endebles conferencias esporádicas impartidas en el Instituto por toda suerte de trabajadores "prominentes" del cine. Esta gente se metió en el Instituto igual que habría entrado en un tranvía; desconocidos, sin ninguna relación entre ellos, igual que los pasajeros de un tranvía que se precipitan a la puerta de bajada lo más rápido posible, luego de balbucear durante cuarenta y cinco minutos algo inconexo y episódico. En un santiamén desaparecen de la vista de sus azorados prosélitos y se pierden en la órbita de sus actividades privadas.

Este "pequeño episodio" también tuvo que ser reconstruido de una manera fundamental. Dentro del plan del curso general, se invita a especialistas, en el momento adecuado, para tratar casos concretos, definidos, en una etapa determinada del movimiento general del desarrollo del proceso creativo, para que traten esa cuestión particular en la que son expertos.

Todo esto se orienta hacia un proyecto más amplio y más concreto en el que el colectivo o, después, el individuo, es responsable hasta el final mismo. Al liberarnos de los "pequeños episodios" en el plan de instrucción también nos deshicimos de los lastimosos "pequeños episodios" preparados por los estudiantes que están por graduarse. Estos cortos *études* de los graduados, mezclados y miserables, pero autosatisfactores, aún más cortos en inteligencia que en metraje, hay que desecharlos como algo completamente inútil. Después de trabajar en un proyecto a escala, digamos de una catedral, para graduarse, el arquitecto graduado por lo general se encuentra construyendo algo accesible para todo el mundo: un baño. Pero después de diseñar para poder graduarse un pequeño *pisoir*, es arriesgado ponerse a hacer, sí, ¡lo que se quiera! Y no obstante, año con año vemos que eso es lo que hacen los graduados del Instituto. Esto tiene que acabarse de una vez por todas.

Es cierto que en la práctica un filme está dividido en episodios separados. Pero estos episodios cuelgan todos de la vara de un todo composicional, estilístico e ideológico único.

El arte de la cinematografía no consiste en seleccionar una imagen extravagante, o en tomar algo desde un ángulo sorprendente de la cámara.

El arte está en cada fragmento de la película al ser una parte orgánica de un todo concebido orgánicamente.

Con tales partes pensadas y fotografiadas orgánicamente, partes de un amplio significado y una concepción general, se deben hacer segmentos de un todo y de ninguna manera estudios dispersos y extraviados.

En estos segmentos filmados, en los episodios preparados pero no filmados que se ha planeado que precedan o sigan a éstos, en el desarrollo de los planes de montaje y de las listas de acuerdo con la ubicación de estas partes en el todo está la base para acabar con la irresponsabilidad creativa de los estudiantes.

Su trabajo será examinado de principio a fin, simultáneamente a las demostraciones responsables de cuán capaces son de realizar en la práctica el concepto general firmemente planeado; aunque en esta etapa no se maneja aún el concepto individual del estudiante sino el concepto trabajado colectivamente, ya se comienza a aprender la dura lección de la autodisciplina. Ésta será mucho más necesaria cuando el concepto sea individual y propio.

Pero antes de alcanzar esta última etapa, esta última frontera que ya linda con la producción fuera de la escuela, los estudiantes tienen que soportar las críticas de "expertos" vivos y muertos.

En un momento determinado esto adquirirá la forma de una larga discusión sobre el tipo, la imagen y el carácter de los personajes en el proyecto. En tales discusiones se verán removidas las cenizas de Balzac, Gogol, Dostoievski y Ben Jonson. Surgirá la pregunta de cómo personificar tal tipo, imagen o carácter. Dependeremos aquí de la confesión de Kachalov de su trabajo en el papel del "Barón" en *Las bajas profundidades*; nos hablará Batalov, o Max Shtraukh nos contará cómo creó a Rubinchik en *Joy Street*, de Zarji.

Adentrándonos en la selva de la estructuración de la historia, nos alejaremos con Aksënov de los esqueletos de los isabelinos, escucharemos a Dumas *père* y a Victor Shklovski hablar sobre el delineamiento de las estructuras de la historia y sobre los métodos de los trabajos de Weltmann. Y entonces, después de haber hablado sobre situaciones dramáticas con el difunto John Webster, con Nathan Zarji y Volkenstein nos interesaremos en cómo están envueltas en palabras estas situaciones.

Probablemente Alexei Maximovich Gorki no se negará a iniciarnos en los métodos para escribir el diálogo de *Las bajas profundidades* o *Yegor Bulichëv y otros*. Nikolai Erdmann nos contará cómo lo hizo en sus obras, e Isaac Babel nos hablará de la textura específica de la imagen y la palabra y de la técnica del laconismo extremo en los medios expresivos de la literatura —Babel quien, quizá mejor que nadie, sabe en la práctica ese gran secreto de que "no hay acero que entre en el corazón humano con tan increíble efecto como un punto puesto en su momento".[11] Y nos puede hablar de cómo, con este laconismo, creó tan inimitablemente su admirable (y lejos de haber sido suficientemente apreciada) obra, *Crepúsculo*. Quizá el mejor ejemplo en los últimos años de lo que es un excelente diálogo dramático.

Todo esto será lo que surja en las etapas correspondientes del proceso creativo en marcha en la película de nuestro director colectivo.

---

[11] "Maupaussant", por Isaac Babel.

No es tan singular el difundir las etapas separadas a lo largo de excursiones analíticas independientes. Algunas veces la construcción del tema y de la historia puede ser totalmente independiente de su desarrollo en palabras. ¿Acaso no son *El Inspector* y *Las almas muertas* brillantes ejemplos del desarrollo de historias "puestas" a Gogol desde afuera?[12]

La cuestión de un acompañamiento musical para el medio del sonido. La cuestión de los medios materiales. También el análisis de una serie de ejemplos de nuestra "herencia" en otros campos, y cada uno desde el ángulo de esa necesidad determinada en donde, muy específicamente, puede ser doblemente utilizado.

James Joyce y Émile Zola.

Honoré Daumier y Edgar Dégas.

Toulouse-Lautrec o Stendhal.

Y prolija y circunstancialmente la cuestión de la formulación ideológica correcta desde el punto de vista del enfoque del tema y la comprensión social de todo esto será analizada por especialistas marxistas y leninistas. De esta manera esperamos asegurar a aquéllos que serán capaces de hacer cine, movilizándolos con la experiencia y ayudándolos a alcanzar calidad mediante una orientación sostenida.

La parte más interesante y seria de este trabajo —la parte central del trabajo creativo del director— es entrenar a los estudiantes en "tratamiento" y elaborar con ellos el proceso de cómo sucede y se lleva a cabo.

Trabajamos fundamentalmente en tareas triviales percibidas en forma simple, de tan bajo nivel experimental que sencillamente no tenemos oportunidad de observar obras originales, vivas, creativas, que llevan interrelacionados el tratamiento social y la concepción, con la forma desarrollada.

Están en tal nivel de simplificación nuestros trabajos, que uno no puede sino recordar la caricatura de la fábrica de salchichas automática: por un lado entran cajas con asas que contienen cerdos, y por el otro salen las mismas cajas, ahora conteniendo salchichas.

Entre el esquemático y garabateado esqueleto del *lema* y la piel vacía de la *forma* externa no hay capas de carne y músculo vivos y tangibles.

No hay órganos que actúen interrelacionados. Y luego la gente se sorprende de que la piel cuelgue tan amorfamente. Y mediante su escuálida y lamentable significación proyecta los puntiagudos huesos de una percepción mecánica de la temática "social". No tiene suficiente carne ni músculos.

---

[12] Fue Pushkin quien sugirió los temas de ambas obras. [E.]

Es por eso que el *Yegor Bulichëv y otros*, de Gorki, fue recibido con tan unánime alegría, aun cuando esta obra no ha resuelto nuestro problema básico: los hombres y mujeres que se muestran en ella no son nuestros, ni de la actualidad. Seguiremos esperando que surjan estos últimos de la mente de Alexei Maximovich.[13]

Pero, por otra parte, aquí sí hay carne; hay músculo. Y esa carne se hizo en la actualidad, cuando en el escenario y en la pantalla, en torno a nosotros, no están ni siquiera los "hombres en cajas" sobre los que escribió Chéjov, sino sólo las cajas sin hombres. Mientras, empacadas como están con tanta cita vulgar, nuestras obras se parecen al alambre de púas de la cruda verdad, cubierto con muselina —y nos asombra que no circule la sangre por estos alambres y la muselina no palpite con excitado pulso.

De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso. De una idea con una premisa sublime, formulada en un lema, a una obra de arte viva, hay varios centenares. Si sólo damos uno, obtenemos el ridículo resultado de la basura acomodaticia de la actualidad.

Debemos comenzar a aprender cómo hacer obras tridimensionales, bien redondeadas, partiendo de modelos bidimensionales planos, que contengan una "conexión directa" del lema a la historia —sin transferencia alguna.

En mi propio trabajo podemos trazar la manera en que funciona un concepto ideológico al hacer una seria aproximación a una película, aunque lo veremos en unas circunstancias sociales algo singulares. Fue en Hollywood. En el mundo de la Paramount Pictures, Inc. El asunto se refería al tratamiento y guión de una obra de calidad excepcionalmente buena.

Pese a tener defectos ideológicos, *Una tragedia americana*, de Theodore Dreiser, es un trabajo que tiene todas las posibilidades de ser clasificado como un clásico de su tiempo y lugar. Se hizo evidente que este material contenía la colisión de dos puntos de vista irreconciliables —el de la "oficina principal" y el nuestro— desde el momento de presentar el primer borrador del guión.

---

[13] *Yegor Bulichëv* fue el primer volumen de una trilogía proyectada que debía alcanzar los primeros años posrevolucionarios. Véase *Last plays of Maxim Gorky*, Nueva York, International Publishers, 1935. Introducción, p. 18.

—"En su tratamiento ¿es Clyde Griffiths culpable o no?" —fue la primera pregunta del jefe de Paramount, B.P. Schulberg.

—"No es culpable" —fue nuestra respuesta.

—"Pero entonces su guión es un desafío monstruoso a la sociedad norteamericana. . ."

Explicamos que consideramos el crimen cometido por Griffiths como la suma total de esas relaciones sociales, a cuya influencia estuvo sometido en cada etapa del desarrollo de su biografía y carácter durante la película. Para nosotros, en eso estaba precisamente todo el interés de la obra.

—"Preferiríamos una simple e intensa novela policiaca acerca de un asesinato. . ."

—". . .y acerca del amor de un muchacho y una muchacha" —añadió alguien con un suspiro.

No debería de sorprender la posibilidad de dos tratamientos de la obra tan básicamente opuestos. La novela de Dreiser es tan amplia e ilimitada como el Hudson; es tan inmensa como la vida misma, y permite casi cualquier punto de vista sobre ella. Como todo hecho "neutral" de la naturaleza misma, la novela está compuesta por un 99% de afirmación de hechos y 1% de actitudes hacia éstos. Esta epopeya de veracidad cósmica y objetividad hubo de ser ensamblada en una tragedia —y esto era impensable sin una actitud universal de dirección y tema.

Los jefes del estudio estaban molestos por la cuestión de la culpa o inocencia desde otro punto de vista: culpable querría decir poco atractivo. ¿Cómo podíamos permitir que un héroe pareciera poco atractivo? ¿Qué diría la taquilla?

Pero si no fuera culpable. . .

Por las dificultades sobre "esta maldita cuestión", *Una tragedia americana* estuvo inactiva durante cinco años después de haberla comprado Paramount. Se le acercaron —pero no pasaron de ahí— incluso los patriarcas del cine, como David Wark Griffith, Lubitsch y muchos otros.

Con su habitual prudencia cautelosa, los "jefes", también en nuestro caso, evadieron tomar una decisión. Nos sugerían que termináramos el guión "como ustedes lo sientan" y luego "veremos. . ."

De lo que ya dije debe ser perfectamente evidente que en nuestro caso, distinto de otros anteriores, el asunto de una diferencia de opinión no se basaba en una decisión referente a una situación particular, sino que era mucho más profundo, llegando a tocar la cuestión del tratamiento social —global y fundamentalmente.

Resulta interesante ahora averiguar cómo un objetivo escogido comienza a determinar de esta manera el modelado de las partes separadas y cómo este objetivo específico, con sus exigencias, impregna todos los problemas de las situaciones determinantes, de la profundización psicológica y del aspecto "puramente formal" de la construcción como un todo —así como la manera en que lo empuja a uno hacia métodos completamente nuevos, "puramente formales", que al ser generalizados pueden ensamblarse dentro de una nueva realización teórica de la disciplina conductora de la cinematografía como tal.

Sería difícil aquí plantear toda la trama de la novela: no se puede hacer en cinco líneas lo que a Dreiser le tomó dos gruesos volúmenes. Sólo tocaremos el punto central externo del lado de la historia externa de la tragedia —el asesinato mismo, aunque por supuesto la tragedia no consiste en eso, sino en el curso trágico seguido por Clyde, a quien la estructura social conduce al asesinato. Y en nuestro guión se llama muy especialmente la atención hacia este aspecto.

Clyde Griffiths, tras haber seducido a una joven obrera empleada en un departamento administrado por él, no consigue ayudarla a que aborte ilegalmente. Se ve obligado a casarse con ella. Pero esto arruinaría todas sus aspiraciones a una carrera, así como su casamiento con una joven rica que está enamorada de él.

El dilema de Clyde es: olvidarse para siempre de una carrera y el éxito social, o deshacerse de la muchacha.

Las experiencias de Clyde en sus choques con las realidades norteamericanas, en este punto, ya han moldeado su psicología, de manera que tras una larga lucha interna (no con principios morales, sino con su neurasténica falta de carácter), opta por lo último.

Con toda meticulosidad planea y prepara el asesinato: un bote que se va a hundir aparentemente por accidente. Todos los detalles son pensados con el excesivo cuidado del criminal inexperto, que posteriormente atrapan al aficionado en una maraña fatal de evidencias incontrovertibles.

Zarpa con la muchacha. Ya en el bote, el conflicto entre la lástima y la aversión que siente por la muchacha, entre su debilidad y su codicia pensando en un brillante futuro material alcanzan el clímax. Medio consciente y medio inconscientemente, entre un pánico interno salvaje, el bote se vuelca. La muchacha se ahoga.

Clyde la abandona y se salva tal y como lo tenía planeado, y cae directamente en la red que había tejido para salvarse.

El episodio del bote está realizado de manera similar a como ocurren este tipo de incidentes: ni está plenamente definido, ni se le percibe de una manera clara —un enredo indistinguible. Dreiser presenta el asunto tan imparcialmente que el desarrollo posterior de los acontecimientos se deja formalmente, no al curso lógico de la historia, sino a los procesos de la ley.

Para nosotros era imperativo perfilar la inocencia *real* y *formal* de Clyde dentro del acto mismo de perpetrar el crimen. Sólo así podíamos precisar suficientemente el "desafío monstruoso" a una sociedad cuyos mecanismos colocan a un joven tan falto de carácter en semejante predicamento para luego, invocando la moral y la justicia, sentarlo en la silla eléctrica.

La santidad del principio *formal* en los códigos de honor, moral, justicia y religión en Norteamérica es básica y fundamental. En ella están basados el interminable juego de la defensa en los tribunales, y los complicados juegos entre abogados y jueces. La esencia de lo que está discutiendo formalmente es un asunto completamente secundario.

Por lo tanto la condena de Clyde, aunque en el fondo merecida por su actuación en este asunto (que a nadie le preocupa), pese a la demostración de su inocencia *formal*, en Norteamérica sería considerada como algo "monstruoso": un asesinato judicial.

Era pues imperativo desarrollar la escena del bote con una precisión indiscutible en cuanto a la inocencia *formal* de Clyde, pero sin encubrirlo ni quitarle la más mínima partícula de culpa.

Escogimos el siguiente tratamiento: Clyde quiere cometer el asesinato, pero *no puede*. En el momento en que se requiere de una acción decisiva, vacila. Simplemente por falta de carácter.

No obstante, antes de esta "derrota" interna, despierta en la muchacha Roberta tal sentimiento de temor que, cuando se inclina hacia ella, ya derrotado interiormente y listo para "echarse para atrás", ella retrocede horrorizada. El bote, fuera de equilibrio, se mueve peligrosamente. Cuando, al tratar de sostenerla, le golpea accidentalmente la cara con su cámara, ella pierde la cabeza y en su terror tropieza y cae, y el bote se vuelca.

Para mayor impresión mostramos a la muchacha saliendo nuevamente a la superficie. Mostramos incluso a Clyde tratando de nadar hacia ella. Pero ya se ha echado a andar la maquinaria del crimen y prosigue hasta su conclusión, aun en contra de la voluntad de Clyde: Roberta grita débilmente, en su horror rehúye a Clyde e, incapaz de nadar, se ahoga.

Clyde, por su parte, es un buen nadador; llega a la orilla y, recobrándose, procede a actuar de acuerdo con el plan fatal que había preparado para el crimen —del que sólo se desvió un momento en el bote.

La profundización psicológica y trágica de la situación en esta forma es indudable. La tragedia llega casi al nivel griego de "las ciegas Moiras: el destino", que una vez que se invoca en la existencia no aflojará su garra sobre quien lo ha invocado. Llega a una "causalidad" trágica, estrujante, que una vez que clama sus derechos conduce a una conclusión lógica sin importarle lo que lleve a la vida en su proceso despiadado.

En este aplastamiento de un ser humano por un "ciego" principio cósmico, por la inercia del progreso de leyes sobre las que no tiene control alguno, tenemos una de las premisas básicas de la tragedia antigua. Refleja la dependencia pasiva del hombre de entonces de las fuerzas de la naturaleza, que es análogo a lo que Engels, en relación con otro período, escribió sobre Calvino:

> Su doctrina de la predestinación era la expresión religiosa del hecho de que en el mundo comercial, en el mundo de la competencia, el éxito o el fracaso no dependen de la actividad o de la aptitud del individuo, sino de circunstancias ajenas a él. "Así que no es del que quiere ni del que corre, sino de la misericordia" de fuerzas económicas superiores, pero desconocidas.[14]

Un ascenso al atavismo de las concepciones cósmicas primitivas, visto a través de una situación accidental de nuestro tiempo, es siempre una manera de llevar una escena dramática a la altura de una tragedia. Pero nuestro tratamiento no se limitaba a esto. Estaba preñado de una agudeza significativa a lo largo de todo el curso de la acción.

En el libro de Dreiser, "para preservar el honor de la familia" el tío rico de Clyde le brinda el "aparato" de la defensa.

Los abogados defensores no tienen la menor duda de que se cometió el crimen. No obstante, inventan un "cambio de actitud" sufrido por Clyde bajo la influencia de su amor y su compasión por Roberta.

Inventado simplemente al calor del momento, resulta muy efectivo. Pero es mucho más fuerte cuando *de veras* hubo tal cambio. Cuando el cambio proviene de motivos muy diferentes. Cuando de veras no hubo crimen. Cuando los abogados están convencidos de que sí hubo crimen. Y con una franca mentira, tan cerca de la verdad y al mismo tiempo tan lejos de ella, emprenden este infamatorio camino para exculpar y salvar al acusado.

---

[14] F. Engels, "Del socialismo utópico al socialismo científico", en K. Marx, F. Engels, *Obras escogidas*, t. III, Moscú, Editorial Progreso, 1980, p. 109.

Y se vuelve aún más dramáticamente fuerte cuando, en el momento inmediato, la "ideología" del tratamiento altera las proporciones y, en otro punto, la indiferencia épica de la narrativa de Dreiser.

La mayor parte del segundo tomo contiene el juicio de Clyde por el asesinato de Roberta, el proceso hasta la condena y el fin en la silla eléctrica.

Como parte del trasfondo del juicio se indica que el verdadero objetivo de éste y de la condena en realidad no tienen nada que ver con Clyde. El objetivo es simplemente crearle popularidad al fiscal del Distrito, Mason, entre la población agrícola del estado (Roberta era hija de un granjero), para que obtenga el apoyo necesario para ser nombrado juez.

La defensa se hace cargo de un caso que sabe perdido ("cuando menos diez años en la penitenciaría") en el mismo nivel de lucha política. Pertenecientes al campo político opuesto, el objetivo primordial de los abogados defensores es hacer un esfuerzo máximo por derrotar al ambicioso fiscal. Por uno y otro lado, Clyde no es más que un medio para un fin.

Un juguete en las manos de las "ciegas" Moiras —el destino—, "causalidad" *à la greque,* Clyde también se vuelve un juguete en las manos de la maquinaria de justicia burguesa, que está lejos de ser ciega. Una maquinaria que se emplea como instrumento de intriga política.

De esta manera se expanden y generalizan trágicamente las vicisitudes del caso particular de Clyde Griffiths para convertirse en una "tragedia americana en general" genuina —la historia característica de un joven norteamericano a principios del siglo XX.

En la elaboración del guión todo el tejido del diseño del propio juicio fue prácticamente eliminado y remplazado por la lucha preelectoral, manifiesta en la solemnidad manipulada en la sala del tribunal que se utilizaba nada menos que para preparar una campaña política.

El tratamiento fundamental del asesinato determina la profundización trágica y la reforzada agudeza ideológica de otra parte más de la película, así como de otro personaje: la madre.

La madre de Clyde administra una misión. Su religiosidad es de un fanatismo miope. Está tan convencida de su absurdo dogma, que su figura inspira un respeto involuntario que llega a alcanzar límites monumentales; uno percibe en ella el resplandor de la aureola del mártir.

Pese al hecho de ser la primera personificación de la culpa de la sociedad norteamericana en relación con Clyde: sus enseñanzas y principios, su aspiración de alcanzar el cielo más que preparar a su hijo para que trabaje, fueron las premisas iniciales para la subsecuente tragedia.

Dreiser muestra a la madre luchando hasta el fin por la inocencia de su hijo, trabajando como reportera del tribunal para un periódico con el fin de estar cerca de su hijo, viajando por Norteamérica (como las madres y hermanas de los muchachos Scottsboro) como conferencista para reunir suficiente dinero y apelar el veredicto del caso de Clyde. Definitivamente adquiere la grandeza del autosacrificio de una heroína. En la obra de Dreiser esta grandeza irradia simpatía por sus doctrinas religiosa y moral.

En nuestro tratamiento Clyde, en su celda de muerte, confiesa a su madre (en lugar de al Reverendo McMillan, como sucede en la novela) que aunque no mató a Roberta, sí lo había planeado.

Su madre, para quien la palabra es obra y el pensamiento pecaminoso equivale a su ejecución, queda anonadada por esta confesión. De una manera exactamente opuesta a la grandeza de la madre en la novela de Gorki, esta madre también se convierte en delatora de su hijo. Cuando acude a pedir al gobernador el indulto para su hijo, se sobresalta con esta pregunta directa: "¿Cree usted misma en la inocencia de su hijo?" En ese momento, en que se decide el destino de su hijo. . . se queda muda.

El sofisma cristiano de una unidad ideal (acto y pensamiento) y una unidad material *(de facto)*, una parodia de la dialéctica, conduce al trágico desenlace.

La petición de indulto es desoída, y el dogma y el dogmatismo de la solicitante quedan igualmente desacreditados. El fatal momento de silencio de la madre no puede ni siquiera ser lavado con sus lágrimas cuando se despide para siempre de su hijo al que, con sus propias manos, ha depositado en las fauces del Baal cristiano. Cuanto más tristes se van haciendo estas escenas, más amargamente azotan a la ideología que produjo esta tristeza.

En mi opinión, nuestro tratamiento logró arrancar algunas de las máscaras —aunque no todas— de la monumental figura de la madre. Y Dreiser fue el primero en reconocer todo lo que había aflorado en su obra gracias a nuestro tratamiento.

En él, la tragedia dentro del marco de la novela se consuma mucho antes de estas escenas finales. Este final: la celda-la silla eléctrica-la escupidera brillantemente pulida (que vi personalmente en Sing-Sing) a sus pies, todo esto no es sino un final de la encarnación particular de la tragedia que sigue representándose cada hora y cada minuto en Estados Unidos, lejos de la apariencia externa de las novelas.

La elección de una fórmula tan "seca" y "trillada" de tratamiento social aporta más que el agudizar las situaciones y la revelación profundizada de imágenes y personajes.

Semejante tratamiento también actúa profundamente sobre los métodos puramente formales. Fue principalmente gracias a esto y por esto por lo que finalmente se llegó al concepto de "monólogo interior" en cine, una idea que yo tenía en mente desde hacía seis años; antes de que el sonido hiciera posible su realización.

Como hemos visto, se requería de una nitidez de expresión extraordinariamente diferenciada de lo que estaba ocurriendo dentro de Clyde antes del momento del "accidente" del bote, y nos dimos cuenta de que desarrollar una presentación exterior de esto no resolvería nuestro problema.

Todo el arsenal de ceños fruncidos, ojos desorbitados, respiración agitada, contorsiones, rostros de piedra o primeros planos de manos trabajando convulsivamente era inadecuado para expresar las sutilezas de la lucha interna con todos sus matices.

La cámara tenía que penetrar el "interior" de Clyde. Había que exponer auditiva y visualmente la febril *carrera de pensamientos* intermitentemente con la realidad externa: el bote, la muchacha sentada frente a él, sus propios actos. Así nació la forma del "monólogo interior".

Estos bosquejos de montajes fueron maravillosos.

La literatura misma resulta casi impotente en este terreno. Está limitada, ya sea a la retórica primitiva utilizada por Dreiser para describir los murmullos internos de Clyde,[15] o a las mucho peores peroratas seudoclásicas de los héroes de O'Neill en *Extraño interludio*, que le dicen al público, en "apartes", lo que están pensando, para complementar lo que se dicen unos a otros. El teatro cojea en esto mucho más que la prosa literaria ortodoxa.

---

[15] Un ejemplo: "Podrías salvarla. Pero quizá no. Porque mira cómo se agita. Está aturdida. Ella misma es incapaz de salvarse y por su terror errático, si te acercas a ella ahora podría hasta matarte a ti también. ¡Pero tú quieres vivir! Y su vida hará de la tuya algo que no valdrá la pena en adelante. ¡Descansa un momento, una fracción de segundo! Espera, espera. . . ignora la compasión de ese llamado. Y entonces, entonces. . . ¡Pero ya! Mira. Está hecho. Ahora se hunde. Nunca, nunca la volverás a ver viva; nunca más." Theodore Dreiser, *Una tragedia americana*, Nueva York, Boni and Liveright, t. II, 1925, p. 78. (Nota: el ejemplar de Eisenstein utilizado en la preparación del tratamiento fílmico está en la Colección Eisenstein del Museo de Arte Moderno, Nueva York.)

Sólo el elemento fílmico domina un medio para la presentación adecuada de todo el curso de pensamiento de una mente perturbada. O, si la literatura puede hacerlo, es sólo una literatura que rompe los límites de su enclaustramiento ortodoxo. El logro literario más brillante en este campo han sido los inmortales "monólogos interiores" de Leopoldo Bloom en *Ulises*. Cuando Joyce y yo nos encontramos en París, se mostró sumamente interesado en mis planes para hacer un monólogo fílmico interno con un alcance mucho mayor que el que permitía la literatura. Pese a su casi total ceguera, Joyce quería ver las partes de *Potiomkin* y *Octubre* que con los medios expresivos de la cultura fílmica se movían en líneas semejantes.

El "monólogo interior", como método literario para borrar la distinción entre sujeto y objeto al asentar la reexperiencia del héroe en una forma cristalizada, fue observado originalmente por investigadores de la experimentación literaria en 1887, en la obra de Édouard Dujardin, pionero en el campo del "flujo de conciencia", *Les lauriers sont coupés.*[16]

Como tema, como percepción del mundo, como "sensación", como descripción de un objeto, pero no como método, se la puede encontrar, claro, aun antes. El "deslizarse" de lo objetivo a lo subjetivo, y al revés, es una característica de los románticos: E.T.A. Hoffmann, Novalis, Gerard de Nerval.[17] Pero como método del estilo literario, más que como un entrelazamiento en la historia, o una forma de descripción literaria, el primero que lo utiliza es Dujardin, y lo usa como un método específico de exposición, un método específico de construcción. Su perfección literaria absoluta la alcanzan Joyce y Larbaud treinta y un años después.

No obstante, sólo encuentra su expresión plena en el cine. Sólo el cine sonoro es capaz de reconstruir todas las fases y detalles del curso del pensamiento. ¡Qué maravillosos bosquejos fueron esas tiras de montajes!

Al igual que el pensamiento, a veces procedían con imágenes visuales. Con sonido. Sincronizado o no sincronizado. Después como sonidos. Amorfos. O con imágenes sonoras: con sonidos objetivamente representacionales. . .

Y de pronto, palabras definidas formuladas intelectualmente, tan "intelectuales" y desapasionadas como palabras realmente pronunciadas. Con una pantalla negra, una precipitada visualidad sin imágenes.

---

[16] Traducido al inglés por Stuart Gilbert, bajo el título *We'll to the woods no more*, Cambridge, New Directions, 1938.

[17] Véase especialmente, René Bizet, *La double vie de Gérard de Nerval*, París, Plon, 1928.

Después un apasionado discurso inconexo. Sólo sustantivos. O sólo verbos. Luego interjecciones. Con zigzag de formas desarticuladas remolineando con éstos sincronizadamente.

Después imágenes visuales aceleradas sobre un completo silencio.

Después ligadas con sonidos polifónicos. Después imágenes polifónicas y después ambas cosas a la vez.

Después interpolados en el curso externo de la acción, y después interpolando elementos de la acción externa en el monólogo interior.

Como si se presentara dentro de los personajes la obra interna, el conflicto de dudas, las explosiones de la pasión, la voz de la razón, rápidamente o en cámara lenta, marcando los distintos ritmos de uno y otro y, simultáneamente, en contraste con la casi total ausencia de acción externa: un febril debate interno detrás de la pétrea máscara del rostro.

Es fascinante escuchar el tren de pensamiento propio, sobre todo en un estado de excitación, con el fin de percibirse mirando y escuchando a la mente propia. La manera en que uno se habla a "sí mismo", más que el discurso que "sale de uno". La sintaxis del discurso interno como algo distinto al discurso externo. Las trémulas palabras internas que corresponden a las imágenes visuales. Los contrastes con circunstancias externas. La manera en que trabajan recíprocamente. . .

Escuchar y estudiar con el fin de entender las leyes estructurales y entonces ensamblarlas en una construcción de monólogo interno con la máxima tensión de la lucha de la reexperiencia trágica, es fascinante.

Y qué alcance para la invención creativa y la observación. Cuán obvio se vuelve el hecho de que el material del cine sonoro no es el diálogo.

El verdadero material del cine sonoro es, por supuesto, el monólogo.

Y de qué manera tan inesperada, mediante la personificación práctica de un caso concreto, particular, imprevisto que va a ser expresado recurre a la tan esperada teóricamente "última palabra" sobre la forma de montaje en general. Como estructura, la forma de montaje es la reconstrucción de la leyes del proceso de pensamiento.

Aquí la particularidad del tratamiento, fertilizada por un método nuevo y no uno antiguo y formal, abandona sus límites y generaliza con un nuevo alcance teórico y un principio la teoría de la forma del montaje como un todo.

(Sin embargo, de ninguna manera quiere esto decir que el proceso de *pensamiento* como *forma de montaje* deba tener necesariamente como *sujeto* al proceso de pensamiento.)

Las notas para este adelanto de 180° en la cultura del cine sonoro languidecieron en una maleta en el hotel y a la larga fueron sepultadas al estilo Pompeya por una pila de libros, y mientras aguardaban a ser realizadas. . .

A Josef von Sternberg se le dio *Una tragedia americana* para que la filmara y él, directa y literalmente descartó todo aquello en lo que se había basado nuestro tratamiento y restituyó todo lo que habíamos descartado.

Por lo que respecta al "monólogo interior", no se le ocurrió. . .

Sternberg confinó su atención a los deseos del estudio, y filmó un simple caso de detectives.

El viejo zorro de Dreiser luchó en defensa de nuestra "distorsión" de su obra y le entabló juicio a la Paramount, que había filmado una correcta versión formal y superficial de su historia.

Dos años después, el *Extraño interludio* de O'Neill fue "adaptado" para la pantalla, y el público recibió dobles y triples voces explicativas en torno al rostro silencioso del héroe, dándole así a la dramaturgia cuneiforme del autor un tonelaje adicional. Una burla sangrienta de lo que hubiera podido lograrse con principios de montaje correctos. . . ¡en el monólogo interior!

Una obra de tipo similar. La solución estaba en el tratamiento de la obra. Valoración por el tratamiento. Pero sumamente significativo, un papel constructivamente artístico y formalmente fructífero para esta constricción ideológica y esta ideología "aburrida", "obligada", "impuesta".

No una realización esquemática sino un organismo de producción— es éste el trabajo fundamental que enfrenta el colectivo de dirección del Tercer Curso del Instituto Estatal de Cine. Y con todos los métodos buscaremos los temas para esta obra en el polifacético océano temático que nos circunda.

[1932]

EL LENGUAJE FÍLMICO

> La creación es un concepto que nosotros los escritores utilizamos con demasiada libertad, aunque difícilmente se podría decir que tenemos derecho a hacerlo. La creación es un grado de tensión que se alcanza en el trabajo de la memoria en la que la velocidad con la cual trabaja recoge de las reservas del conocimiento e impresiones los hechos característicos, las imágenes y los detalles más descollantes y los vierte en las palabras más precisas, vívidas e inteligibles. Nuestra joven literatura no se puede jactar de poseer esta cualidad. La existencia de impresiones, la suma de conocimientos de nuestros escritores no son grandes, y no hay indicio de ninguna ansiedad especial por extenderlos o enriquecerlos.
>
> MÁXIMO GORKI[1]

El discurso de Gorki sobre el lenguaje de la literatura debe ser asimilado; y considerando el estado del lenguaje fílmico, los que trabajamos en cine deberíamos sentirnos obligados a responder a él.

Hasta cierto punto, el lenguaje fílmico por lo general se asocia con mis trabajos y comentarios sobre ellos. Es por eso que tomaré la iniciativa, atacándome yo mismo.

No me propongo hablar del filme hablado —o, más exactamente, de sus partes habladas. Eso habla por sí mismo. Incluso grita. Y su calidad, aun antes de apreciarla cinematográficamente, es de tal pobreza literaria que, por el momento, sus exigencias fílmicas pueden dejarse a un lado.

De cualquier manera, no es de este lenguaje de lo que quiero hablar. (Sería risible que con mi reputación de estilista literario lo hiciera.) Lo que quiero señalar es la falta de cultura en la dicción fundamentalmente cinematográfica que podemos observar hoy en la pantalla.

En esta cuestión de la dicción cinematográfica nuestro cine ha alcanzado grandes logros para la cultura fílmica universal. Y este logro ha sido considerablemente más profundo que una simple moda.

---

[1] De un discurso, "Literatura soviética", pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. El material fue publicado como *Problemas de la literatura soviética*, Nueva York, International Publishers, 1934.

Es cierto que una buena parte de lo que es específicamente nuestro en el desarrollo de la expresividad fílmica, en el extranjero no ha arraigado más profundamente que una moda efímera. Los trozos de película, pegados únicamente con cemento fílmico, aparecen en el menú fílmico como "edición rusa", *russichen Schnitt*, en gran medida parecido a la manera en que los restoranes utilizan el término "ensalada rusa" para un platillo de vegetales picados y sazonados.

Moda. La moda pasa, la cultura permanece. Ocasionalmente la cultura que hay tras de la moda no se percibe. Ocasionalmente un logro cultural se deja ir con el agua de la bañera de la moda.

La escultura negra, las máscaras polinesias, la manera soviética de editar películas no han sido, para el Occidente, más que mero exotismo.

Exotismo cuya extracción es de valores culturales generales —principios magistrales—, utilización de estos logros por parte del pueblo que, en principio, mueve la cultura hacia adelante. . . pero, claro, conversar sobre estos temas es *tan* anticuado.

¿Para qué sirven las modas? Mañana los magnates de la moda —Patou, Worth, Mme. Lanvin—, desde sus distintos campos, lanzan una nueva. Desde alguna parte del Congo llegará alguna "novedad" —algo labrado en los colmillos de marfil de los elefantes por esclavos coloniales. Se descubrirá algo en las cañadas de Mongolia —algunas esculturas de bronce, patinadas, creadas por los esclavos de algún cacique muerto hace mucho y perteneciente a una época también muy remota. Todo eso está muy bien. Es para bien. Deja dinero.

¿Y la evolución de la cultura? ¿A quién le importa? Parecería que las relaciones con la cultura y con los logros culturales desde hace mucho han sido alteradas entre nosotros por la Revolución de octubre. En los días libres apenas se puede entrar a los museos. Un trabajador con su esposa e hijos hace cola para recorrer la Galería Tretiakov. No puede uno entrar en las salas de lectura —están demasiado llenas. Lecturas, conferencias, todo está repleto de gente. Por dondequiera uno encuentra atención, interés, frugalidad —un dominio económico de los logros prerrevolucionarios.

Sólo en los filmes existe una ausencia totalmente burguesa de economía. No sólo en el presupuesto. En la irreflexión. Y no sólo en el plan. Es un total analfabetismo y negligencia respecto a todo lo que se ha alcanzado y creado en la cultura fílmica en el período soviético, con manos soviéticas, sobre materiales soviéticos y con principios soviéticos.

Espléndido: "Dominamos los clásicos." Espléndido o no (eso es otra cuestión muy diferente, y discutible además) estamos anotando las ventajas.

Nada de esto descarta mi pregunta: ¿Por qué, pues, debemos echar al olvido todos los medios expresivos y las potencialidades de la cinematografía con los que estos clásicos han sido proyectados en la pantalla?

"Dominamos actores de teatro." (Mejor que los clásicos.) ¡Espléndido!

Hay otra cuestión en palabras de Krylov: "¿Se apega al papel la tía?" ¡Aunque esta tía sea tan magnífica actriz como Tarasova![2] ¿O acaso existe el peligro de que la cultura fílmica en lugar de beneficiarse salga perjudicada por la excelencia de su actuación?

En cuanto a las tomas: "basura". Y la composición de las tomas: "usted sólo crea problemas". Y el montaje es, obviamente: "entrecortado".

Con el resultado, ya ante la pantalla, de que se tiene una sensación dulzona, como si el ojo hubiera sido elevado por lenguas de azúcar y —ay, dulcemente— mirara primero a la derecha, luego a la izquierda y por último girara en un círculo completo con el fin de encajarlo en una órbita confusa. Dicen: "No es culpa nuestra que tenga usted semejantes ojos." "Eso no es importante para el espectador." "El espectador no nota esas cosas." "No oigo gritar al espectador." Muy cierto. Tampoco el lector grita. Lo que se necesita no es un grito, sino una exclamación atronadora. La exclamación autoritaria de Gorki para que la literatura note en dónde se está deshaciendo, cómo se está deshilachando. El lector no se va a morir por la "complicación". No va a ver cómo la "basura" va a traerle la muerte. Y no es la negligencia hacia el lenguaje literario lo que va a empujarlo a su tumba.

No obstante, se ha considerado necesario unirse en torno a la literatura para defender al lector. ¿En qué forma empeora la visión del lector cuando entra a una sala de cine? ¿En qué forma empeora su oído cuando, junto con la vista, presencia alguna catástrofe audiovisual que pretende ser un contrapunto audiovisual?

De manera característica, las películas han llegado a ser conocidas exclusivamente como "películas sonoras". ¿Significa esto que lo que se ve mientras se está escuchando no merece atención? Sólo de una manera aparente.

---

[2] Alla Tarasova, del Teatro de Arte de Moscú, había aparecido en la versión fílmica de la obra de Ostrovski, *Tormenta*, poco antes de que este ensayo fuera escrito.

En este punto alguna víbora estará silbando: "¡Ajá! Ahí está el viejo diablo dando la lata con su montaje otra vez."

El montaje, sí.

Para muchos cineastas el montaje y los excesos izquierdistas de formalismo son sinónimos. Sin embargo, el montaje no es esto en absoluto.

Para los capaces, el montaje es el medio de composición más poderoso para contar una historia. Para quienes no saben de composición, el montaje es una sintaxis para la construcción correcta de cada partícula de un trozo fílmico. Y, por último, el montaje es simplemente una regla elemental de la filmortografía para aquellos que equivocadamente colocan juntos trozos de película como mezclaría uno recetas de medicina ya preparadas, o recogería pepinos o haría conservas de ciruelas, o fermentaría manzanas y arándanos juntos.

Y no sólo el montaje. . . Me gustaría ver la actividad expresiva de la mano de un hombre, libre de las más mínimas partes de su *toilette*; lejos de estos agregados de apoyo.

En las películas uno se encuentra buenas tomas individuales, pero en estas circunstancias se contradicen el valor de la toma y su calidad pictórica independiente. Fuera de tono con la idea de montaje y composición, se convierten en juguetes estéticos y en objetivos por sí mismos. Mientras mejores son las tomas, más se aproxima la película a un ensamblaje inconexo de lindas frases; un escaparate lleno de productos bellos pero sin relación alguna, o un álbum de tarjetas postales.

No es que esté de parte, de ninguna manera, de la "hegemonía" del montaje. Ya pasó el tiempo en que debido a los objetivos de la pedagogía y el entrenamiento era necesario hacer torsiones tácticas y polémicas con el fin de liberar ampliamante el montaje como medio expresivo del cine. No obstante, debemos enfrentar la cuestión del alfabetismo en la dicción fílmica. Y debemos exigir que la calidad del montaje, de la sintaxis fílmica y del discurso fílmico no queden por debajo del nivel de trabajos anteriores, sino que vayan más allá y sobrepasen lo que nos precede. Es por eso que la lucha por una calidad mayor de la cultura fílmica debe preocuparnos profundamente.

Para la literatura es más fácil. Al hacer su crítica uno puede colocar a los clásicos junto a ella. Su herencia y logros han sido objeto de mucha investigación y estudio, hasta llegar a un grado de detalle microscópico. El análisis de la estructura e imagen composicionales de la prosa de Gogol que hiciera el difunto Andrei Bieli constituye un vivo reproche a cualquier pedantería literaria.[3]

Y dicho sea de paso, Gogol ha sido llevado a la pantalla también; siempre cargado de un tratamiento fílmico amorfo, por fin ha fulgurado con toda la pureza de la forma del montaje en el cine sonoro. Pareciera que un texto suyo ha sido traspuesto directamente a un material visual.

Creo que con el espléndido poema visual del Dniéper en el primer rollo de *Iván* (1932), Dovzhenko podría recitar con éxito la descripción del "maravilloso Dniéper" de *La terrible venganza*, de Gogol.

El ritmo de la cámara en movimiento: flotando por las orillas; el montaje de la inmóvil extensión de agua. Al alternar y desplazar estas tomas se obtiene la prestidigitación y magia de las imágenes y giros del discurso de Gogol. Nada de esto "se estremece ni se sobresalta". "Se ve y no se sabe si la inmensa extensión se mueve o no. . . y está encantada, como si fuera vidrio vertido", etc. Aquí la literatura y el cine brindan un modelo de fusión y afinidad de una pureza extrema. Y la secuencia hace pensar también en Rabelais. Su anticipación poética de la "imagen" de la teoría de la relación yace en su descripción de la isla *"en laquelle les chemins cheminent"*:

> . . .y nos informó además que Seleuco era de la opinión de que la tierra giraba en torno a los polos, más bien que los cielos, aunque lo contrario nos parezca la verdad —igual que, cuando estamos en el río Loire, los árboles de la orilla parece que se mueven, pero no son los árboles, sino nosotros, en el bote, los que estamos en movimiento.[4]

Nos detuvimos en este ejemplo porque nos pareció que era como el canto del cisne de la pureza del lenguaje fílmico en nuestra pantalla contemporánea. También de *Iván*. Los últimos rollos de este filme no alcanzan en ningún momento la perfección de este fragmento.

Ya oigo a alguien objetar que el "maravilloso Dniéper" es un

---

[3] Bieli, *op. cit.*

[4] F. Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, "Cómo desembarcamos en la isla de Hodes, donde los caminos a-caminando van", en *All the extant works of François Rabelais*, Nueva York, Covici-Friede, 1929.

El lector curioso de saber más del *haikú* mencionado en un ensayo anterior, se encontrará con otra "anticipación" de la secuencia poética de Dovzhenko:

Se iza la vela
los sauces de la orilla
han escapado.
JAKUSUI

poema. La cuestión no es ésa. Si nos basamos en eso tendremos que aceptar que la estructura de la prosa, por ejemplo la de Zola, debe inevitablemente desplegar un "caos naturalístico".

Y no obstante, en el curso de un estudio que se estaba haciendo de su obra, tuve la oportunidad de ver páginas de *Germinal* divididas en estrofas a la manera de un poema épico —podían ser recitadas con una severidad no menor a las de los hexámetros homéricos.

Dichas páginas contenían los episodios que llevan a esa siniestra escena donde, durante el levantamiento antes de la llegada de los gendarmes, las mujeres destruyen el negocio del usurero y violador Maigrat. Cuando, bajo la dirección de la Brûlé y Mouquette, las enfurecidas mujeres mutilan el cuerpo del odiado tendero, quien se había escapado por el techo y se había roto el cráneo contra el canto de la acera. Cuando el sangriento "trofeo" es encajado en una vara y llevado a la cabeza de la procesión. . .

> —¿Qué es lo que llevan en esa vara? —preguntó Cécile, que se sentía lo suficientemente osada como para mirar.
>
> Lucie y Jeanne afirmaron que debía ser una piel de conejo.
>
> —No, no —murmuró Madame Hennebeau—, deben haber asaltado la carnicería, parece un trozo de cerdo.
>
> Se estremeció entonces y guardó silencio. Madame Grégoire le había dado un suave rodillazo. Ambas permanecieron estupefactas. Las jóvenes damas, muy pálidas, no preguntaron más, pero con ojos enormes siguieron la roja visión a través de la oscuridad.[5]

Esta escena, al igual que la anterior, en la que la misma multitud de mujeres intenta azotar públicamente a Cécile es, obviamente, un trasplante estilizado de un episodio en los anales de la Revolución francesa que impactó a Zola.

El incidente del encuentro de Cécile con las mujeres reproduce el bien conocido episodio del ataque de Méricourt a Théroigne.

La segunda escena obliga involuntariamente a evocar un episodio menos conocido y popular que se encuentra entre los materiales compilados por Mercier: cuando estalla el odio de la muchedumbre contra la princesa de Lamballe, la amiga íntima de María Antonieta, frente a las rejas de la prisión de La Force, y la furia de la gente se aplaca satisfecha cuando uno de los participantes *"lui coupa la partie virginale et s'en fit des moustaches"*.[6]

---

[5] Émile Zola, *Germinal*, México, Málaga.

El título mismo de la novela, *Germinal*, tomado del calendario de esta antigua época, es un dedo que señala indicando la fuente anterior utilizada para estas adaptaciones estilizadas y que no puede haber sido seleccionada accidentalmente. Si este llamado al temperamento y *pathos* de una patética época anterior fue hecho en gran parte en la claridad explícitamente rítmica de la forma de su dicción literaria, el tratamiento extendido de los episodios pequeños no se encuentra entre sus pasajes más afortunados.

Nuestra película *Octubre* también sufrió con una imagen análoga en la secuencia del levantamiento de julio. Nosotros no teníamos intención de transmitir ninguna "nota" de las consecuencias de la Comuna de París con el incidente verdadero del asesinato de un obrero bolchevique por un burgués brutal. Vista en el contexto, la escena de la dama hiriendo al obrero con su sombrilla tiene un espíritu completamente distinto al del sentimiento generalizado de los días anteriores a octubre.

Ésta es, de paso, una observación que podría no ser inútil. Como herederos literarios, con frecuencia utilizamos las imágenes culturales y lingüísticas de épocas anteriores. Ello naturalmente determina una buena parte del colorido de nuestras obras. Es importante, por eso, señalar las fallas en la utilización de semejantes modelos.

Pero para volver a la cuestión de la pureza de la forma fílmica, puedo con facilidad hacer a un lado la objeción habitual de que la destreza de la dicción y la expresividad fílmica es muy joven aún y no tiene modelos para una tradición clásica. Incluso se dice que los modelos de forma fílmica que están a nuestra disposición, yo los encuentro demasiado defectuosos y me las arreglo con analogías literarias solamente. Muchos llegan a considerar dudoso que este "arte a medias" (y se sorprenderían al saber cuánta gente, de cine y no, todavía habla así) merezca tan amplio marco de referencia.

Lo siento, pero así están las cosas.

Y no obstante, nuestro lenguaje fílmico, pese a su falta de clásicos, tenía una gran severidad de forma y dicción fílmicas. En cierto nivel nuestro cine ha tenido una responsabilidad estricta hacia cada toma, dando entrada a éstas en cada secuencia de montaje con tanto cuidado como se da entrada a una línea de poesía en un poema, o cada partícula musical en el movimiento de una fuga.

---

[6] Sebastien Mercier, *Paris pendant la Revolution...*, París, Poulet-Malassis, t. i, 1862, p. 88.

Existen muchos ejemplos que podrían tomarse de nuestro cine mudo. Como no tengo tiempo de analizar otros especímenes para este propósito, se me permitirá ofrecer aquí un análisis de uno de mis trabajos. Está tomado del material para la conclusión de mi libro *Dirección*[7] (Segunda parte: *Mise-en-cadre*) y se refiere a *Potiomkin*. Para mostrar la dependencia composicional entre el aspecto plástico de cada una de las tomas, se ha elegido un ejemplo que intencionadamente no proviene del clímax, sino de un ángulo tocado casi accidentalmente: catorce trozos sucesivos de la escena que precede a la descarga de fusiles en los escalones de Odesa. La escena en que la "buena gente de Odesa" (así se dirigían los marineros del *Potiomkin* a la poblacion de Odesa) enviaba balandras con provisiones al acorazado amotinado.

Esta escena está construida con un corte transversal diferenciado de dos temas:

1. Las balandras navegando hacia el acorazado.
2. La gente de Odesa mirando y haciendo señas.

Al final ambos temas se funden. La composición está hecha básicamente en dos planos: profundidad y primer plano. Los temas toman una posición dominante alternadamente, avanzando al primer plano, y retrocediendo por turno al plano lejano.

La composición está construida 1] sobre una interacción plástica de estos dos planos (dentro del cuadro), y 2] sobre un desplazamiento de línea y forma en cada uno de dichos planos de cuadro a cuadro (mediante el montaje). En el segundo caso el juego composicional está constituido por la interacción de impresiones plásticas de la toma precedente, en colisión o interacción con la toma siguiente. (Aquí el análisis es de las direcciones puramente espaciales y lineales: las relaciones rítmicas y temporales se discutirán en otra parte.)

El movimiento de la composición sigue el curso siguiente:

I. Las balandras en movimiento. Un movimiento suave, parejo, paralelo a las líneas horizontales del cuadro. Todo el campo visual está lleno con el tema 1. Hay un juego de pequeñas velas verticales.

---

[7] Quedó inconcluso a causa de la muerte del autor; las secciones completas podrían ser preparadas para su publicación por sus ejecutores literarios.

II. Un movimiento intensificado de las balandras del tema 1 (la entrada del tema 2 contribuye a esto). El tema 2 viene al primer plano con un ritmo severo de las inmóviles columnas verticales. Las líneas verticales anuncian la distribución plástica de las figuras que están por llegar (en la IV, V, etc.). Interjuego de las estelas horizontales y las líneas verticales tanto de las velas como de las columnas. El tema de la balandra se aleja en profundidad. Al fondo del cuadro aparece el tema plástico del arco.

III. El tema plástico del arco se expande a todo el cuadro. La representación se realiza mediante el desplazamiento en el contenido del cuadro: de las líneas verticales a la estructura del arco. Se mantiene el tema de las verticales en el movimiento de la gente: pequeñas figuras que se alejan de la cámara. El tema de la balandra pasa completamente al plano lejano.

IV. El tema plástico del arco, por último, se mueve hacia el primer plano. La formación del arco se ve traspuesta a una solución contraria: se bosquejan los contornos de un grupo, formando un círculo (la sombrilla acentúa la composición). En dirección contraria, tiene lugar esta misma transición dentro de una construcción vertical: las espaldas de las pequeñas figuras moviéndose hacia la profundidad son sustituidas por grandes figuras de pie, fotografiadas de frente. Se mantiene el tema de las balandras en movimiento por reflejo, en la expresión de sus ojos y en su movimiento en dirección horizontal.

V. En el primer plano hay una variante composicional común: un número par de personas es sustituido por uno impar. Dos, sustituido por tres. Esta "regla de oro" al desplazar la *mise-en-scène* está basada en una tradición que se remonta a los principios de la pintura china, así como a la práctica de la *commedia dell'arte*. (Las direcciones de las miradas también se cruzan.) El tema del arco es nuevamente curvado, esta vez en una curva contraria. Repitiéndolo y apoyándolo hay un nuevo tema de arco paralelo en el fondo: una balaustrada —el tema de la balandra en movimiento. Los ojos miran a todo lo ancho del cuadro en una dirección horizontal.

VI. Los trozos I al V dan una transición del tema de la balandra al tema del observador, desarrollada en cinco trozos de montaje. El intervalo de V a VI da una aguda transición de retorno, de los observadores a las balandras. Siguiendo el contenido estrictamente, la composición bruscamente transforma cada uno de los elementos en una dirección opuesta. Suavemente se lleva la línea de la balaustrada al primer plano, ahora como la línea de la borda del bote. Esto se duplica por la línea adyacente de la superficie del agua. Los elementos composicionales básicos son los mismos, pero contrapuestos en el tratamiento. El V es estático; el VI es arrastrado por la dinámica del bote en movimiento. La división vertical en "tres" se mantiene en ambos cuadros. El elemento central es semejante desde el punto de vista de la textura (la blusa de la mujer y la lona del velamen). Los elementos en los lados muestran un agudo contraste: las formas oscuras de los hombres junto a la mujer y los espacios blancos junto a la vela central. La distribución vertical también está contrastada: tres figuras cortadas por el fondo horizontal son transformadas en una vela vertical, cortada por el lado horizontal superior del cuadro. *En el fondo* aparece un nuevo tema: un costado del acorazado cortado en su *parte superior* (en preparación para el trozo VII).

VII. Un agudo giro temático nuevo. Tema de fondo: el acorazado, que es llevado al primer plano (el salto temático del V al VI en cierta manera sirve como una anticipación del salto del VI al VII). El punto de vista gira 180°: moviéndose del acorazado al mar —volviendo al VI. Esta vez el costado del acorazado en *primer plano* también está cortado, pero por la parte horizontal *inferior* del cuadro. En la profundidad está el tema de la vela, desarrollado en verticales. Las verticales de los marineros. El cañón de fusil estático sigue la línea del movimiento del bote de la toma precedente. El costado del acorazado adquiere la apariencia de un arco, tensado casi en una línea recta.

VIII. Una repetición de IV aumentando la tensión al máximo. El tema horizontal de los ojos se transforma en manos que se agitan verticalmente. El tema vertical ha pasado del fondo al primer plano, repitiendo la transferencia temática a los que observan.

IX. Dos caras, cerca. En general, esta combinación con la toma anterior es desafortunada. Hubiera sido mejor poner entre VIII y IX una toma de tres caras, haber repetido V con el máximo de tensión. Esto produciría una estructura 2:3:2. Más aún, la repetición de los grupos familiares de IV y V, finalizando con el nuevo IX, hubiera aumentado la impresión de la última toma. Este error se remedia en parte por el leve cambio en el plano, acercando las figuras.

X. Los rostros cambian a uno solo, más cercano. El brazo se alza muy enérgicamente y fuera del cuadro. Una alternación de rostros correcta (si la corrección sugerida se hiciera entre el VIII y el IX) —2:3:2:1. Un segundo par de tomas con una ampliacion correcta de las dimensiones en relación con el primer par (una repetición adecuada con una variación cualitativa). La línea de números impares difiere tanto en cantidad como en calidad (difiere en las dimensiones de los rostros y en sus cantidades, mientras que retiene la dirección común de los números impares).

XI. Un nuevo giro temático agudo. Un salto, repitiendo el del V-VI con nueva intensidad. El gesto vertical de echar el brazo *hacia arriba* en la toma precedente tiene su eco en la *vela* vertical. Aquí, la vertical de la vela se alarga en una línea horizontal. Una repetición del tema del VI con una intensidad mayor. Y una repetición de la composición del II con esta diferencia: que el tema horizontal de las balandras en movimiento y las verticales de las columnas inmóviles aquí están moldeados en un solo movimiento horizontal de la vela *vertical.* La composición repite el *tema de la secuencia* de una identidad entre las balandras y la gente en la orilla (antes de pasar al tema de conclusión de este rollo: la fusión de las balandras y el acorazado).

XII. La vela del XI se rompe en una multitud de velas verticales, que se deslizan horizontalmente (una repetición del fragmento I con una tensión aumentada). Las velas pequeñas se mueven en dirección opuesta a la vela grande.

XIII. Habiendo sido rota en velas pequeñas, la vela grande es nuevamente ensamblada, pero ahora no como vela sino como la bandera ondeante del *Potiomkin.* En esta toma hay una nueva calidad, ya que es tanto estática como móvil: el mástil está vertical e inmóvil, mientras que la bandera ondea al viento. Formalmente, el trozo XIII repite el XI. Pero el cambio de vela a estandarte traduce un principio de unificación plástica a una unificación temático-ideológica. Aquí ya no hay una vertical, una unión de elementos de composición separados: *se trata de un estandarte revolucionario que une al barco, las balandras y la orilla.*

XIV. A partir de aquí tenemos un retorno natural de la bandera al barco. El XIV repite el VII, con un aumento en la intensidad. Esta toma introduce un nuevo grupo composicional de *interrelaciones de balandras y acorazado,* a diferencia del primer grupo que era *balandras y orilla.* El primer grupo expresaba el tema: "las balandras llevan saludos y regalos de la orilla al barco". Este segundo grupo expresará la *fraternización de las balandras y el acorazado.*

El punto de composición que divide y que simultáneamente actúa de unidor ideológico de ambos grupos de composición es el mástil con el estandarte revolucionario.

El trozo VII, repetido por el primer trozo del segundo grupo, el XIV, aparece como una suerte de anticipo del segundo grupo y como un elemento que enlaza a ambos grupos, como si el último hubiera mandado una "patrulla" al territorio del primero. En el segundo, este papel será desempeñado por tomas de figuras haciendo señas, cortadas en escenas de fraternización entre balandras y acorazado.

No se piense que la filmación y montaje de estos trozos se hicieron de acuerdo con estos cálculos concebidos *a priori*. Por supuesto que no. Pero el ensamblaje y la distribución de estos trozos en la mesa de edición fueron claramente dictados por las exigencias composicionales de la forma fílmica. Estas exigencias dictaron la selección de estos trozos específicos de entre los que había. También estas exigencias establecieron la regularidad de su alternación. De hecho, estos trozos, considerados sólo por los aspectos de trama e historia, podrían ser recomendados en cualquier combinación. Pero el movimiento de composición mediante ellos difícilmente podría demostrar en ese caso la misma regularidad en su construcción.

Por lo tanto uno no se puede quejar de la complejidad de este análisis. En comparación con los análisis de las formas literaria y musical, mi análisis es bastante descriptivo y sencillo.

Dejando de lado por el momento la cuestión del examen rítmico, en nuestro análisis también hemos visto las alternaciones de las combinaciones de sonido y palabra.

Un análisis de los muchos lentes empleados en la filmación de estas tomas, y su utilización junto con ángulos de cámara e iluminación, todo derivado de las exigencias del estilo y el carácter del contenido de la película, serviría como una analogía exacta del análisis de la expresividad de frases y palabras y sus indicaciones fonéticas en un trabajo literario.

Claro que lo menos que puede hacer el espectador es verificar con un calibrador el apego a la regla de la composición de cada toma sucesiva dentro del montaje. Pero en su percepción de la composición de un montaje plenamente realizado están los mismos elementos que estilísticamente distinguen a una página de prosa culta de las páginas del "Conde Amori", Verbitzkaia o Breshko-Breshovski.[8]

En la actualidad, la cinematografía soviética es históricamente correcta al entrar a la campaña por la historia. A lo largo de este camino existen todavía muchas dificultades, muchos riesgos de entender falsamente los principios de la narración de una historia. De entre éstos, el más terrible es el de pasar por alto las posibilidades de las que disponemos hoy y, otra vez, liberarnos de las viejas tradiciones de la historia:

---

[8] Equivalentes ingleses o norteamericanos aproximadamente de estos escritores rusos populares de principios del siglo XX, serían: Elinor Glyn, Dorothy Dix, Rupert Hughes.

La posibilidad de reexaminar de una manera nueva y primordial los fundamentos y problemas de la historia fílmica.

Y avanzar en un movimiento progresivo cinematográficamente, no "de vuelta a la historia", sino "con la historia por delante". Para estos caminos no existe todavía una orientación artística clara, aunque ya se están haciendo visibles algunas influencias positivas separadas.

De una manera u otra nos acercamos al momento en que dominamos con claridad los principios logrados de las historias fílmicas soviéticas, y debemos enfrentar ese momento con todas las armas de pureza inmaculada y cultura del lenguaje y el discurso fílmicos.

Nuestros grandes maestros de literatura de Pushkin y Gogol a Mayakovski y Gorki han sido valorados por nosotros no sólo como maestros narradores. Hemos valorado en ellos la cultura de los maestros del discurso y la palabra.

Es hora de que con toda agudeza nos planteemos el problema de la cultura del lenguaje fílmico. Es importante que todos los cineastas hablen por esta causa. Y antes que nada, que lo hagan en el lenguaje del montaje y las tomas de sus propias películas.

[1934]

LA FORMA FÍLMICA: NUEVOS PROBLEMAS

Incluso ese viejo veterano, Heráclito, observó que ningún hombre se puede bañar dos veces en el mismo río. De manera semejante, no hay estética que pueda florecer con el mismo conjunto de principios en dos etapas diferentes de su desarrollo; sobre todo cuando la estética en cuestión se relaciona con la más móvil de las artes, y cuando la división entre las épocas es la sucesión de dos períodos de cinco años en el trabajo de construcción que requiere más fuerza, y el más notable del mundo: el trabajo de construir el primer estado y la primera sociedad socialistas en la historia. De lo que se desprende que nuestro tema aquí es la estética del filme, y en particular la estética del filme en tierra soviética.

Durante los últimos años ha tenido lugar una gran revolución en el cine soviético. La revolución es, primero y sobre todo, ideológica y temática. El máximo logro en la época floreciente del cine mudo se obtuvo bajo el lema ampliamente extensivo de las masas, el "héroe-masa" y los métodos de representación cinematográfica que derivaban directamente de lo anterior, rechazando las estrechas concepciones dramatúrgicas en favor de la poesía épica y el lirismo, con protagonistas "tipo" y episódicos en lugar de héroes individuales, y en consecuencia, el principio inevitable del montaje como principio orientador de la expresividad fílmica. Pero durante los últimos años —es decir, los primeros años del cine sonoro soviético— los principios orientadores han cambiado.

De la antigua imagen de masa, saturada como todo del movimiento y experiencia de las masas, comienza en este punto a destacar el carácter del héroe individual. Su aparición va acompañada por un cambio estructural en las obras en que aparece. La antigua calidad épica y su característica escala gigantesca comienza a contraerse en construcciones más próximas a la dramaturgia —en el sentido estrecho de la palabra—, a una dramaturgia, de hecho, de carácter más tradicional y mucho más próxima al cine extranjero que las películas que una vez declararan una guerra a muerte a sus métodos y principios mismos. Las mejores películas de la época más reciente (*Chapayev*, por ejemplo) han logrado no obstante preservar la calidad épica del primer período del desarrollo del cine soviético, con resultados mayores y más felices. Pero la mayoría de las películas han perdido casi completamente ese equipaje, compuesto de principio y forma, que en su día determinó la calidad específica y característica del cine soviético —calidad que no está divorciada de la novedad y la rareza, y que reflejaba la insólita y hasta ahora nunca existente tierra de los soviets, sus esfuerzos, objetivos, ideales y luchas.

Mucha gente cree que el desarrollo progresivo del cine soviético se ha detenido. Hablan de retroceso. Eso, por supuesto, es un error. Y los fervientes partidarios del viejo cine soviético mudo subestiman una circunstancia importante cuando miran perplejos cada vez que aparece un filme soviético tan formalmente similar en tantos aspectos al cine extranjero. Si en muchos casos puede observarse un opacamiento de la brillantez a la que estaban acostumbrados los amigos extranjeros de nuestras películas, ello es consecuencia del hecho de que nuestra cinematografía, en su etapa actual, está enteramente absorta en otra esfera de investigación y profundización. Como consecuencia inevitable de la diversificación de la investigación, diversificación reciente y aún en marcha, se produjo una pausa en el desarrollo de las formas y medios de la expresividad fílmica con el fin de profundizar y ampliar la formulación temática e ideológica de cuestiones y problemas dentro del contenido de la película. No es accidental que precisamente en este período —por primera vez en nuestra cinematografía— empiecen a aparecer las primeras imágenes terminadas de personalidades, no de cualquiera, sino de las mejores: las principales figuras de líderes comunistas y bolcheviques. Así como del movimiento revolucionario de masas surgió un solo partido revolucionario, el de los bolcheviques, que encabeza los elementos inconscientes de la revolución y los dirige hacia objetivos revolucionarios conscientes, de la misma manera las imágenes fílmicas de los dirigentes de nuestro tiempo comienzan a cristalizar en este período y a salirse de la calidad masiva y revolucionaria en general del tipo de película que se hacía anteriormente. Y la claridad de la consigna comunista resuena de manera más definitiva, para remplazar a la consigna revolucionaria general.

En la actualidad el cine soviético está pasando por una nueva fase —una fase de bolchevización más diferenciada aún, una fase de agudeza más esencialmente militante e ideológica. Una fase históricamente lógica, natural y rica en fertilizar las posibilidades para el cine, como la más importante de las artes.

No es sorprendente esta nueva tendencia, es una etapa lógica de crecimiento, arraigada en cada punto de la anterior. De ahí que alguien que quizá sea el más devoto partidario del estilo épico masivo en el cine, alguien cuyo nombre ha estado siempre ligado al cine de "masas" —el autor de estas líneas— se vea sujeto justamente a este mismo proceso en su penúltima película: *Lo viejo y lo nuevo*, en donde Marfa Lapkina ya aparece como una protagonista individual excepcional de la acción.

No obstante, la tarea es hacer esta nueva etapa suficientemente sintética. Asegurarse de que en su marcha hacia nuevas conquistas de profundidades ideológicas, no sólo no pierda la perfección de los logros ya alcanzados, sino que avance hacia calidades y medios de expresión todavía no logrados. Elevar la forma, una vez más, al nivel del contenido ideológico.

Como por el momento tengo que dar con la solución práctica de estos problemas en la nueva película *Los prados de Bezhin*, recién comenzada, me gustaría asentar aquí una serie de observaciones sumarias sobre la cuestión del problema de la forma en general.

En la etapa actual, el problema de la forma, al igual que el del contenido, está pasando por un período de la más seria profundización del principio. Las líneas que siguen deben servir para mostrar la dirección en que se está moviendo este problema y el grado en que esta nueva tendencia de pensamiento en este ámbito está estrechamente ligado en evolución a los descubrimientos extremos en este camino hechos durante el período cumbre de nuestro cine mudo.

Comencemos por los últimos puntos alcanzados por los investigadores teóricos de la etapa del cine soviético antes mencionada (1924-1929).

Es indudable y claro que el *nec plus ultra* de dichos caminos fue la teoría del "cine intelectual".

Esta teoría se adjudicó la tarea de "restaurar la plenitud emocional al proceso intelectual". Decía lo siguiente: transmutar a la pantalla el concepto abstracto, el curso y el alto de los conceptos y las ideas —sin intermediario. Sin recurrir a la historia o trama inventada; directamente, de hecho —mediante elementos compuestos de imagen filmada. La teoría era una generalización amplia, quizá demasiado amplia, de una serie de posibilidades de expresión puestas a nuestro alcance gracias a los métodos de montaje y sus combinaciones. La teoría del cine intelectual representaba, digamos, un límite, una *reductio ad paradox* de esa hipertrofia del concepto de montaje de la que estaba empapada la estética fílmica durante el surgimiento del cine mudo soviético como un todo y, en particular, mi propio trabajo.

Recordando el "establecimiento del concepto abstraído" como marco para los posibles productos del cine intelectual, como el fundamento básico de su cuadro fílmico; reconociendo que el movimiento hacia adelante del cine soviético ahora persigue otros objetivos, a saber, la demostración que de tales conceptos postula mediante acciones concretas y personas vivas, como lo hemos señalado antes, veamos ahora cuál puede y debe ser el destino futuro de las ideas expresadas en esa época.

¿Acaso sería necesario echar por la borda el colosal material teórico y creativo en medio del cual nació la concepción del cine intelectual? ¿Se ha demostrado acaso que sólo fue una curiosa y excitante paradoja, una *fata morgana* de posibilidades de composición no realizadas, o bien es su calidad paradójica la que ha demostrado estar no en su esencia, pero sí en el ámbito de su aplicación, de manera que en la actualidad, después de examinar algunos de sus principios podría hacerse evidente que bajo un nuevo aspecto, con una utilización y una nueva aplicación, los postulados antes expresados hayan desempeñado y sigan desempeñando todavía un papel sumamente positivo en la captación, comprensión y dominio de los misterios del cine?

Sin duda el lector ya adivinó que es justamente así como nos inclinamos a considerar la situación, y todo lo que sigue servirá para demostrar, quizá sólo con un amplio bosquejo, lo que nosotros entendemos exactamente y lo que utilizamos como base de trabajo, y que, como hipótesis de trabajo en cuestiones de cultura de la forma y composición fílmica, se va fortaleciendo más y más como una concepción lógica y completa de la práctica diaria.

Me gustaría comenzar con la consideración siguiente: es extremadamente singular que ciertas teorías y puntos de vista que en una época histórica determinada representan una expresión del conocimiento científico, en la época subsecuente declinen como ciencia, pero sigan existiendo como algo posible y admisible, no en el campo de la ciencia sino en el del arte y la fantasía.

Tomemos la mitología y nos encontraremos que en una etapa determinada no es sino un conjunto de conocimientos corrientes sobre los fenómenos, relatados principalmente en lenguaje poético y fantástico. Todas estas figuras mitológicas, que en el mejor de los casos consideramos en la actualidad como materiales alegóricos, en alguna etapa representaron una compilación-imagen del conocimiento del cosmos. Posteriormente, la ciencia pasó de las narrativas fantasiosas a los conceptos, y el acopio de símbolos de la naturaleza antes personificados mitológicamente siguió sobreviviendo como una serie de imágenes pictóricas, una serie de metáforas literarias, líricas, etc. Por último se agotan aun en esta capacidad y se esfuman en los archivos. Consideremos incluso la poesía contemporánea, y comparémosla con la poesía del siglo XVIII.

Otro ejemplo: tomemos el postulado de Hegel en relación con la creación del mundo como la aprioridad de la idea. En un momento determinado ésta fue la cúspide del conocimiento filosófico. Posteriormente, esa cúspide fue superada. Marx puso de cabeza el postulado en la cuestión de la comprensión de la realidad verdadera. No obstante, si consideramos nuestras obras de arte, tenemos de hecho una condición que casi parece la fórmula hegeliana, porque la saciedad de idea del autor, su sumisión al prejuicio por la idea debe determinar, realmente, todo el curso de la obra de arte, y si cada elemento de la obra de arte no constituye una encarnación de la idea inicial, nunca tendremos como resultado una obra de arte plena. Se entiende, naturalmente, que la idea misma del artista no es espontánea o autoengendrada, sino que es una imagen de espejo socialmente reflejada, un reflejo de la realidad social. Pero desde el momento de la gestación del punto de vista y de la idea en el artista, ésta aparece como determinante de toda la estructura real y material de su creación, de todo el "mundo" de su creación.

Pero entremos en otro campo: la "Fisiognómica" de Lavater. En su época era considerada como un sistema científico objetivo. Pero en la actualidad, la fisiognómica ya no es una ciencia. Ya Hegel se reía de Lavater, aunque Goethe, por ejemplo, todavía colaboraba con él, si bien de manera anónima. (A Goethe hay que atribuirle la paternidad de, por ejemplo, un estudio fisiognómico dedicado a la cabeza de Bruto.) No atribuimos a la fisiognómica ningún valor científico absoluto, pero en el momento en que necesitamos —en el curso de alguna representación global de algún personaje que denote un tipo— la caracterización externa de una expresión, de inmediato comenzamos a usar caras precisamente como lo hacía Lavater. Lo hacemos así porque en un caso como éste es importante para nosotros crear antes que nada una impresión, la impresión subjetiva de un observador, no la coordinación objetiva de signo y esencia que de hecho conforma el carácter. En otras palabras, el punto de vista que Lavater creía científico está siendo "agotado" por nosotros en las artes, en donde se le necesita en el campo de la fantasía.

¿Con qué propósito se examina todo esto? En ocasiones se presentan situaciones análogas entre los métodos de las artes, y ocurre también que las características que representan la lógica en el asunto de la construcción de la forma son confundidas con los elementos del contenido. La lógica de este tipo es, como método, como principio de construcción, completamente permisible, pero se convierte en una pesadilla si este mismo método, esta lógica de construcción, se ve considerada simultáneamente como un contenido exhaustivo.

Ya se habrá percibido hacia dónde tiende todo este asunto, pero quisiera citar un ejemplo más, de la literatura. Se trata ahora de uno de los géneros más populares: la novela policiaca.

Todos sabemos lo que representa la novela policiaca, de qué formaciones sociales y tendencias es la expresión. Respecto a esto, Gorki habló reciente y abundantemente en el Congreso de Escritores. Pero es de interés el origen de algunas de las características de este género, las fuentes de donde proviene el material que se ha utilizado para la creación del receptáculo ideal de la forma de narrativa policiaca y que contiene ciertos aspectos de la ideología burguesa.

Parece que la novela policiaca cuenta entre sus pioneros —que la ayudan a florecer plenamente a principios del siglo XIX— a James Fenimore Cooper, el novelista de los indios norteamericanos. Desde el punto de vista ideológico, este tipo de novela, que exalta las proezas de los colonizadores, sigue enteramente la misma corriente que la novela policiaca al constituir una de las más acabadas formas de expresión de la ideología de propiedad privada. Sirven como testimonio de esto Balzac, Victor Hugo y Eugène Sue, quienes produjeron bastante con este modelo de composición literaria del cual luego se elaboró la novela policiaca común y corriente.

En sus cartas y diarios han descrito las imágenes en que se inspiraron para construir sus historias de huida y persecución (*Los miserables*, *Vautrin*, *El judío errante*); todos ellos dicen que el prototipo que más les atrajo fue el bosque oscuro que sirve de escenario a James Fenimore Cooper, y que hubieran querido trasplantar este oscuro bosque y la acción que transcurre en las tierras vírgenes de Norteamérica al laberinto de las callejuelas y pasadizos de París. La acumulación de pistas proviene de los métodos de los "rastreadores" que describió Cooper en sus obras.

Así, la imagen del "bosque oscuro" y la técnica de los "rastreadores" de las obras de Cooper sirven a grandes novelistas como Balzac y Victor Hugo a manera de metáfora inicial para sus construcciones de intriga de investigación y aventura dentro del laberíntico París. También contribuyen a formalizar como género esas tendencias ideológicas que yacen en la base de la novela policiaca. Se crea así un tipo de construcción narrativa completamente independiente. Pero paralelamente al uso de esta "herencia" de Cooper, vemos otra cosa: el tipo de trasplante literal. Y entonces sí que tenemos tontería y pesadilla. Paul Féval ha escrito una novela en la que unos pieles rojas hacen de las suyas en París, y hay una escena en la que tres indios ¡escalpan a un tipo en un taxi!

Cito este ejemplo para poder volver una vez más al cine intelectual. Se decía que la calidad específica del cine intelectual era el contenido de la película. El tren de pensamientos y el movimiento de los mismos se representaban como la base exhaustiva de todo lo que transpiraba en la película, es decir, un sustituto del argumento. En esta línea no se justifica el remplazo exhaustivo del contenido. Y tal vez como secuela de esto el cine intelectual ha producido rápidamente un nuevo concepto de tipo teórico: el cine intelectual adquirió un pequeño sucesor con la teoría del "monólogo interior".

La teoría del monólogo interior suavizó hasta cierto punto la abstracción ascética del flujo de conceptos, al trasponer el problema a la línea más narrativa de retratar las emociones del héroe. Durante las discusiones en torno al tema del monólogo interior se presentó, no obstante, una pequeña reserva: el monólogo interior podía ser utilizado para construir cosas, y no sólo para ilustrar un monólogo interior.[9] Apenas un ganchito colgado entre paréntesis, de él cuelga el meollo de todo el asunto. Hay que abrir estos paréntesis de inmediato. Y es ahí en donde yace, justamente, el asunto que quiero tratar. Es decir, la sintaxis del discurso interior en oposición a la del discurso articulado. El discurso interior, el flujo y la secuencia del pensamiento no formulado en las construcciones lógicas en que están expresados los pensamientos articulados, formulados, tiene una estructura especial propia. Esta estructura está basada en una serie de leyes muy precisas. Lo sorprendente ahí, y por lo que lo estoy examinando, es que las leyes de construcción del monólogo interior resultan ser precisamente las *leyes que yacen en el fundamento de toda la variedad de leyes que gobiernan la construcción de la forma y composición de las obras de arte*. Y no existe método formal alguno que no demuestre la imagen viva de una u otra ley que gobierne la construcción del discurso interior como algo distinto de la lógica del discurso articulado. No podía ser de otra manera.

---

[9] Véase "Un curso de tratamiento", p. 82.

Sabemos que en la base de la creación de la forma yacen procesos de pensamiento sensibles y fantasiosos.[10] El discurso interior está justamente en la etapa de la estructura imagen-sensible, y aún no ha alcanzado la formulación lógica con la que se cubre el discurso antes de salir al aire libre. Vale la pena destacar que, así como la lógica obedece a una serie de leyes en sus construcciones, así este discurso interior, este pensamiento sensible, están sujetos a leyes no menos determinadas y a peculiaridades estructurales. Estas leyes son conocidas, y a la luz de las consideraciones antes anotadas, representan un acervo inacabable, digamos, para la construcción de la forma, cuyo estudio y análisis tiene una importancia inmensa para la tarea de dominar los "misterios" de la técnica de la forma.

Por vez primera poseemos un sólido acervo de postulados relacionados con lo que le sucede a la tesis inicial del tema cuando es traducida a una cadena de imágenes sensoriales. El campo de estudio en esta dirección es vastísimo. El asunto es que las formas de pensamiento prelógico y sensible, preservadas en la forma del discurso interior entre los pueblos que han alcanzado un nivel adecuado de desarrollo social y cultural, representan simultáneamente en la humanidad, en los albores del desarrollo cultural, normas de conducta en general, es decir, las leyes según las cuales fluyen los procesos de pensamiento sensible, para ellos son equivalentes a una "lógica de hábitos" del futuro. De acuerdo con estas leyes, los pueblos construyen normas de comportamiento, ceremoniales, costumbres, habla, expresiones, etc., y si recurrimos al inconmensurable tesoro del folklore, de normas ya caducas y otras aún vivas, de formas de comportamiento preservadas por sociedades todavía en el albor de su desarrollo, encontramos que lo que para ellas ha sido o aún es una norma de comportamiento y sabiduría-costumbre, resulta ser de manera simultánea precisamente lo que empleamos como "métodos artísticos" y "técnicas de personificación" en nuestras obras de arte. No alcanza este espacio para discutir en detalle la cuestión de las formas primitivas del proceso de pensamiento. No sería oportuno ilustrar sus características básicas específicas que son un reflejo de la forma exacta de la organización social primitiva de las estructuras comunales. No es el momento de averiguar la manera en que, de estos postulados generales, se elaboran los rasgos característicos individuales y las formas de construcción de las representaciones. Me limitaré a citar dos o tres casos que ejemplifiquen este principio de que uno u otro momento determinado de la práctica de creación de la forma es simultáneamente un momento de práctica-costumbre de la etapa de desarrollo en la que las representaciones son todavía construidas según las leyes del pensamiento sensible. Lo que sí quiero destacar, no obstante, es que tal construcción no es en ningún sentido exclusiva. Por el contrario, desde el período más primitivo se da simultáneamente un flujo de experiencias lógicas y prácticas, que se desprenden de procesos de trabajo práctico. Un flujo que aumenta gradualmente sobre la base de las experiencias, desplazando estas formas primitivas de pensamiento para poco a poco abarcar todas las esferas, no sólo del trabajo, sino también de otras actividades intelectuales, dejando las formas anteriores al ámbito de las manifestaciones sensibles.

---

[10] No es que esta tesis sea nueva u original. Hegel y Plejánov prestaban igual atención al proceso de pensamiento sensible. Lo que parece ser nuevo aquí es una distinción constructiva de las leyes de este pensamiento sensible, ya que estos clásicos no particularizan sobre este aspecto, y una aplicación operativa de esta tesis a una práctica artística y a un entrenamiento artesanal no podría hacerse sin esta distinción. El desarrollo de estas consideraciones, materiales y análisis que sigue se ha asignado este objetivo operativo particular de uso práctico.

Considérese, por ejemplo, al más popular de los métodos artísticos, el llamado *pars pro toto*. Es conocido de todos el poder de su efectividad. Los quevedos del cirujano en *Potiomkin* quedan firmemente grabados en la memoria de quien haya visto la película. El método consiste en sustituir el todo (el cirujano) por una parte (los quevedos), que desempeñan su papel y, como sucedió, de una manera mucho más intensamente sensible de como lo hubiera podido lograr incluso la reaparición del cirujano. Sucede que este método es el ejemplo más típico de una forma de pensamiento proveniente del arsenal de procesos de pensamiento primitivo. En esa etapa aún no teníamos la unidad del todo y la parte como lo comprendemos ahora. En esa etapa de pensamiento no diferenciado, la parte *es* al mismo tiempo el todo. No hay unidad de parte y todo, pero en cambio se obtiene una identidad objetiva en la representación del todo y la parte. Lo importante no es que sea parte o todo, sino que desempeña invariablemente el papel de agregado y todo. Esto tiene lugar no sólo en los campos y acciones prácticos más simples, sino que surge de inmediato tan pronto como uno se sale de los límites de la práctica "objetiva" más simple. Así, por ejemplo, si uno recibe un adorno hecho de un diente de oso, significa que se le ha dado todo el oso, o, lo que en estas condiciones vendría a significar lo mismo,[11] la fuerza del oso como un todo. En las condiciones de la práctica moderna, tal procedimiento resultaría absurdo. Nadie que reciba el botón de un saco va a imaginarse con el saco puesto. Pero tan pronto nos movemos dentro del ámbito en el que las construcciones sensibles y de imagen desempeñan el papel decisivo, dentro del ámbito de las construcciones artísticas, inmediatamente el mismo *pars pro toto* comienza a desempeñar ante nuestros ojos una parte tremenda también. Los quevedos, que sustituyen a todo el cirujano, no sólo llenan completamente su papel y lugar, sino que lo hacen con un aumento emocional-sensible en la intensidad de la impresión, a un grado considerablemente mayor de lo que se hubiera obtenido con la reaparición del propio personaje del cirujano.

Como puede verse, para los propósitos de una impresión artística sensible, hemos utilizado a manera de método de composición una de aquellas leyes del pensamiento primitivo que, en épocas apropiadas, aparecen como las normas y práctica del comportamiento cotidiano. Utilizamos una construcción de un tipo de pensamiento sensible, y como resultado, en lugar de obtener un efecto "lógico-informativo", lo que recibimos es un efecto emocional sensible. No registramos el hecho de que el cirujano se haya ahogado, sino que reaccionamos emocionalmente a ese hecho mediante una presentación composicional definida del mismo.

Aquí es importante anotar que lo que hemos analizado respecto al recurso del primer plano no es un método característico y específico del cine únicamente. También tiene un lugar metodológico y se le emplea, por ejemplo, en la literatura. En el campo de las formas literarias el *pars pro toto* es lo que conocemos bajo el nombre de sinécdoque.

Examinemos la definición de los dos tipos de sinécdoque: el primero consiste en que uno recibe *una presentación de la parte en lugar del todo.* A su vez, este tipo tiene toda una serie de variedades:

1. El singular en lugar del plural. ("El hijo de Albión obtiene la libertad" en lugar de "Los hijos de, etcétera".)
2. Colectivo en lugar de composición del clan. ("México esclavizado por España", en lugar de "Los mexicanos esclavizados.")

---

[11] Un concepto diferenciado de "fuerza" fuera de quien la posee de manera específica y concreta tampoco existía en esta etapa.

3. La parte en lugar del todo. ("Bajo el ojo del patrón.")

4. Definido en lugar de indefinido. ("Cientos de veces hemos dicho. . .")

5. Especie en lugar de género.

La segunda serie de sinécdoques consiste en *el todo en lugar de la parte*. Pero, como se puede observar, ambas series y todas sus subdivisiones están sujetas a una misma condición básica. Dicha condición es: la identidad de la parte y el todo y de ahí la "equivalencia", el significado igual al remplazar una por otro.

Ejemplos igualmente asombrosos se dan en pinturas y dibujos, en donde dos manchas de color y una curva que fluye brindan un sustituto sensible completo de todo el objeto.

Lo que resulta de interés aquí no es propiamente la lista, sino el hecho que queda confirmado por la lista. Es decir, de lo que se trata aquí no es de métodos específicos, característicos de este o aquel medio artístico, sino, y sobre todo, de un curso específico y una condición de pensamiento personificado; de pensamiento sensible, para el cual una estructura determinada es una ley. En esta utilización especial —sinecdóquica— del "primer plano", en la mancha de color y la curva, no tenemos sino muestras particulares de cómo opera esta ley del *pars pro toto*, característica del pensamiento sensible, y dependiente de cualquier medio artístico en el que esté funcionando para su propósito de personificar el esquema creativo básico.

Otro ejemplo: estamos conscientes de que toda personificación debe estar en estricto acuerdo artístico con la situación de la trama que se desea personificar. Sabemos que esto atañe al vestuario, el escenario, la música de acompañamiento, la luz, el color. Sabemos que esta armonía no sólo concierne a las exigencias de una convicción naturalista, sino también, y quizá en mayor grado, a las exigencias que presenta el sostener la expresión emocional. Si la escena de un dramaturgo "hace sonar" cierta tecla, todos los elementos de su personificación deben hacer sonar la misma tecla. De esto hay un ejemplo clásico insuperable en *El rey Lear*, cuya tempestad interior refleja la tempestad en el páramo, que ruge a su alrededor en el escenario. También podemos encontrar ejemplos de una construcción a la inversa —con propósitos de contraste: digamos que un violento arrebato de pasión tiene que ser resuelto con una calidad intencionalmente estática e inmóvil. Aquí, otra vez, todos los elementos de la personificación deberán realizarse con un apoyo y armonía con el tema exactamente igual de estrictos, pero en este caso con indicaciones opuestas también.

Una exigencia así igualmente se extiende a la toma y al montaje, cuyos medios deben hacer eco desde el punto de vista de la composición y responder a la tecla básica composicional para el tratamiento de toda la obra y de cada escena.[12]

Tal parece que este elemento, suficientemente reconocido y universal en el arte, puede encontrarse en un cierto nivel de desarrollo en formas de conducta en la vida similares, inevitables y obligatorias. He aquí un ejemplo de una práctica polinesia —una práctica preservada casi intacta en las costumbres en la actualidad. Cuando cualquier mujer polinesia está dando a luz, hay una regla obligatoria según la cual todas la rejas del poblado deben estar abiertas, así como todas las puertas; todos (los hombres también) deben quitarse los cinturones, delantales, las bandas de la cabeza; los nudos atados deben ser desatados, etc. Es decir, todas las circunstancias, todos los detalles concomitantes, deben quedar arreglados de tal forma, que correspondan exactamente con el tema básico de lo que está ocurriendo: todo debe estar abierto, desatado, para facilitar al máximo la llegada al mundo del nuevo niño.

Veamos ahora otro medio. Tomemos un caso en donde el material de la creación-forma resulta ser el propio artista. Éste confirma también la verdad de nuestra tesis. Más aún: en este ejemplo, la estructura de la composición terminada no sólo reproduce, digamos, un ejemplar de la estructura de las leyes por las cuales fluyen procesos de pensamiento sensibles. La circunstancia misma, unida aquí con el sujeto-objeto de creación, duplica como un todo un cuadro del estado psíquico y la representación correspondiente a las formas primitivas de pensamiento. Veamos dos ejemplos más. Todos los investigadores y viajeros invariablemente se asombran ante una característica de las formas de pensamiento primitivas, que resultan incomprensibles para el ser humano acostumbrado a pensar según las categorías de la lógica corriente. Es la característica que implica el concepto de que un ser humano, siendo él mismo y consciente de sí mismo como tal, se considera en forma simultánea a sí mismo como alguna otra persona o cosa y, además, siéndolo definida y concretamente, materialmente. En la literatura especializada sobre este tema hay un ejemplo muy popular acerca de una de las tribus indias del norte del Brasil.

---

[12] La considerable maestría que nuestro cine mudo ha alcanzado en este campo decayó de manera perceptible a partir de la transición al cine sonoro —para mayor evidencia, véanse la mayoría de nuestras películas sonoras.

Los indios de esta tribu —los bororó— sostienen que, si bien son seres humanos, al mismo tiempo son también una especie particular de periquito rojo común en Brasil. Nótese que con esto de ninguna manera quieren decir que se van a convertir en estos pájaros después de muertos, o que sus antepasados lo hubieran sido en un remoto pasado. En lo más mínimo. Ellos sostienen directamente que son realmente estos pájaros. No se trata aquí de un asunto de identidad de nombres o relaciones; lo que quieren decir es que existe una identidad completa y simultánea de ambos.

Por extraño y singular que pueda parecernos, es posible citar numerosos ejemplos de la práctica artística que nos sonarían palabra por palabra a la idea bororó sobre la existencia doble y simultánea de dos imágenes completamente diferentes y separadas y, no obstante, reales. Basta con abordar la cuestión de la autopercepción del actor durante su creación o actuación de un papel. En esta situación, de inmediato surge el problema de "yo" y "él". En donde "yo" es la individualidad del actor, y "él" la individualidad de la imagen actuada del papel. Este problema de la simultaneidad del "yo" y el "no yo" en la creación y en la actuación de un papel es uno de los "misterios" centrales de la creación en la actuación. La solución fluctúa entre una subordinación completa del "él" al "yo" y, por otra parte, "él" (una completa transustanciación). Mientras que la actitud contemporánea ante este problema se aproxima en su formulación a la fórmula suficientemente dialéctica de la "unidad de los opuestos interpenetrantes" —el "yo" del actor y el "él" de la imagen, siendo la imagen el dirigente opuesto—, en una autopercepción concreta, no obstante, el asunto está lejos de ser claro y definido para el actor. De una u otra maneral, el "yo" y el "él", "su" interrelación, "sus" conexiones, "sus" interacciones figuran inevitablemente en cada etapa de la elaboración del papel. Citemos un ejemplo por lo menos de las opiniones más recientes y populares sobre este tema.

La actriz Serafima Birman (abogada del segundo extremo) nos ofrece esto:

> Leí sobre un profesor que no celebraba ni los cumpleaños ni los santos de sus hijos. Fijó un aniversario para el día en que el niño dejó de hablar de sí mismo en tercera persona: "Lyalya quiere ir caminar", y dijo: "Quiero ir caminar." El mismo tipo de aniversario para un actor es el día, y aun el minuto de ese día, en que deja de hablar de la imagen como "él", y dice "yo".

> Cuando verdaderamente este nuevo "yo" no es el "yo" personal del actor o actriz, sino el "yo" de su imagen. . .[13]

No menos reveladoras son las descripciones en las memorias de muchos actores de su comportamiento en el momento de vestirse o maquillarse, que acompañan una completa operación "mágica" de "transformación" con murmullos tales como "ya no soy yo", "ya soy fulano", "ya estoy empezando a ser él", y así.

De una u otra manera, con mayor o menor control, la realidad simultánea en el desempeño del papel tendrá que estar presente incluso en el proceso creativo del defensor más empedernido de una "transustanciación" completa. De hecho hay muy pocos casos conocidos en la historia del teatro de un actor que se apoye en la "cuarta pared (inexistente)".

Es característico que una aprehensión dual, fluctuante también, de la acción en el escenario, tanto como una realidad del teatro y como una realidad de representación, exista asimismo en el espectador. Aquí, nuevamente, una aprehensión correcta es una dualidad unida; por un lado, impide que el espectador mate al villano, puesto que recuerda que este último no es una realidad, mientras que por el otro le produce lágrimas o risa en la medida en que olvida que lo que está presenciando es una representación, una actuación.

Veamos otro ejemplo. En su *Völkerpsychologie*, Wilhelm Wundt cita ciertas construcciones del habla primitivas (no nos detendremos aquí en las opiniones de Wundt, sino sólo en un espécimen adecuadamente legitimado por documentos citado por él). El significado:

> Al principio el salvaje fue recibido amablemente por el hombre blanco a fin de convencerlo de que cuidara su rebaño; después el hombre blanco maltrató al salvaje; este último huyó, por lo que el hombre blanco tomó a otro salvaje que sufrió la misma experiencia.

Este concepto simple (describir una situación simple y casual en las costumbres coloniales) está expresado aproximadamente de esta manera en el lenguaje del salvaje:

> Salvaje-va, corre-hacia-hombre blanco, hombre blanco-regala-tabaco, salvaje-fuma, llena-bolsa-de-tabaco, hombre blanco-da-carne-salvaje, salvaje-come-carne, se-levanta-para-irse, se-va-contento, se sienta, cuida-rebaño-hombre

---

[13] "The actor and the image", en *Proceedings of the Moscow Club of Art Craftsmen*, núm. 1, Moscú, 1934.

blanco, hombre blanco-pega-salvaje, salvaje-grita-dolor, salvaje-huye-del-hombre blanco, hombre blanco-persigue-salvaje, otro-salvaje-entonces, cuida-rebaño, salvaje-todos-huyen.[14]

Nos asombra esta larga serie de imágenes descriptivas aisladas, una serie casi asintáctica. Pero supongamos que nos proponemos representar en la acción, en el escenario o la pantalla, esas dos líneas de la situación implícita en el concepto inicial; para nuestra sorpresa encontraremos que hemos empezado a construir algo muy semejante a lo que nos han presentado como ejemplo de construcción salvaje. Y ese algo, igual de asintáctico —pero suministrado solamente con. . . una secuencia de números—, nos resulta familiar —un guión de tomas, un instrumento para transponer un hecho, abstraído en un concepto, de vuelta en una cadena de acciones aisladas concretas, que también resulta ser el proceso de transformar las direcciones escénicas en acción. "Huye [de él]" —en el lenguaje salvaje aparece como una descripción de edición ortodoxa para dos tomas: "Salvaje-huye-del-hombre blanco", y "hombre blanco-persigue-salvaje" —que es el embrión para el montaje de una "secuencia de persecución" norteamericana.

El concepto abstracto "recibido amablemente" está expresado con puntos concretos más valiosos, mediante los cuales la representación de un recibimiento amable adquiere forma: encender las pipas, una bolsa llena de tabaco, carne cocinada, etc. Nuevamente tenemos un ejemplo para mostrar cómo, en el momento de pasar de una expresividad informativa a una realista, inevitablemente pasamos sobre las leyes estructurales que corresponden al pensamiento sensible, que es el que desempeña el papel dominante en las representaciones características del desarrollo primitivo.

En relación con esto hay otro ejemplo revelador. De todos es sabido que en esta etapa de desarrollo no hay todavía generalizaciones ni conceptos "medulares" generalizados. Lévy-Bruhl muestra un ejemplo objetivo de ello en el lenguaje klamath.[15] Este lenguaje no contiene el concepto de "andar", en cambio utiliza una serie infinita de términos para cada forma particular de andar. Paso rápido, contoneo, paso cansino, paso regular, etc.

---

[14] Wilhelm Wundt, *Elements of folk psychology*, Nueva York, MacMillan, 1928, p. 72.

[15] Este ejemplo empleado por Lévy-Bruhl en *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, está tomado de A. Gatschet, *The Klamath language. North American Ethnology*, ii, I; el ejemplo anterior de la tribu bororó, utilizado por Lévi-Bruhl en el mismo trabajo está tomado de K. von den Steinen, *Unter den Naturvölkenn Zentralbràsiliens.*

Cada forma de andar, no importa cuán delicados sean sus matices, recibe su propio término. Esto nos podría parecer extraño, pero sólo hasta que nos vemos precisados a abrir la dirección parentética "Se acerca. . ." en cualquier obra, y lo representamos como una serie de pasos que se acercan, de un actor a otro. La comprensión consciente más espléndida del término "andar" falla por completo. Y si en el actor (y en el director) esta comprensión de "andar" no cruza como un relámpago que busca en el pasado toda una acumulación de casos particulares posibles y conocidos de probables acercamientos, de los que puede escoger la variante más apropiada para su situación. . . entonces su actuación puede ser el fiasco más triste y aun trágico.[16]

La claridad de lo anterior, aun en detalle, puede verse al comparar las diferentes versiones de los manuscritos de un escritor. Entre los primeros borradores y la version final, "el pulido del estilo" en muchos trabajos, sobre todo de poesía, a menudo toma la forma de lo que parece una trasposición insignificante de palabras, pero dicha trasposición está condicionada exactamente por el mismo tipo de leyes. En realidad se encuentra muy a menudo que tales trasposiciones no son más que un cambio de lugar de un verbo o sustantivo. Una afirmación comercial y prosaica como "Una anciana vivía ahí y entonces. . .", en su variante poética diría inevitablemente: "Había una anciana que vivía en un zapato." Antecediendo a la introducción de la anciana aparece una forma verbal de tipo indefinido. Y por ello la frase ya no tiene el carácter conversador de la vida cotidiana, sino uno conectado de alguna manera con la representación poética de composición.

Este tipo de efecto ha sido señalado por Herbert Spencer,[17] que considera esa trasposición como más artística. Sin embargo, no la explica. En el mejor de los casos, se refiere sólo a la "economía de las energías y sensibilidades mentales" del segundo tipo de construcción, lo que sí requiere, por cierto, de mayor explicación.

Por lo pronto, el secreto está oculto precisamente en el hecho que nos empeñamos en señalar. Su causa reside, nuevamente, en el hecho de que esta trasposición corresponde a un proceso de pensamiento de épocas primitivas. En Engels se puede encontrar una caracterización de este proceso:

---

[16] Aquí la diferencia de ambos ejemplos sera que los detalles de caminar y los movimientos seleccionados, por refinados que puedan ser, en un maestro genuino serían siempre, simultáneamente, un "conductor" del contenido generalizado que él produce en una personificación particularizada. Sobre todo si su tarea es transformar la "aproximación" simple a una reconstrucción intrincada de un interjuego de estados psicológicos. Sin esto no es posible ni el tipo ni el realismo.

[17] "The philosophy of style", en *Essays: scientifics, political and especulative*, Nueva York y Londres, D. Appleton and Co., 1916.

> Cuando nos paramos a pensar sobre la naturaleza, sobre la historia humana, o sobre nuestra propia actividad espiritual, nos encontramos de primera intención con la imagen de una trama infinita de concatenaciones y mutuas influencias, en la que nada permanece en lo que era, ni como y dónde era, sino que todo se mueve y cambia, nace y perece. Vemos, pues, ante todo, la imagen de conjunto, en la que los detalles pasan todavía más o menos a segundo plano; nos fijamos más en el movimiento, en las transiciones, en la concatenación, que en *lo que* se mueve, cambia y se concatena.[18]

De lo que se deduce que un orden de palabras en el que el término que describe movimiento o acción (el verbo) precede a la persona o cosa que se mueve o actúa (el sustantivo) corresponde más cercanamente a la forma de construcción que es más primitiva. Esto es cierto además fuera de los límites de nuestro propio lenguaje —el ruso—, como por supuesto debe serlo en la medida en que está ligado, primordialmente, con la estructura específica de pensamiento. En alemán, *Die Gänse flogen* (los gansos huyeron) suena seco e informativo, mientras que con sólo un giro del discurso como *As flogen die Gänse,* la frase ya contiene un elemento de verso o balada.

Las indicaciones de Engels y las características de los fenómenos que acabamos de describir —como fenómenos de aproximación y vuelta a formas características de niveles primitivos— pueden ser ilustradas con casos en los que nosotros mismos nos vemos frente a cuadros gráficos y testimonios de regresión psíquica. Por ejemplo, el fenómeno de regresión se puede observar en ciertas operaciones de cerebro. En la Clínica Neuroquirúrgica de Moscú, que se especializa en cirugía del cerebro, tuve oportunidad de presenciar el caso más interesante de este tipo. Uno de los pacientes, inmediatamente después de la operación mostró, en proporción a su regresión psíquica, su definición verbal de un objeto que pasa gradual y claramente a través de todas las fases señaladas antes: en este ejemplo los objetos previamente *nombrados* fueron identificados por *los verbos específicos que indicaban un acto ejecutado con la ayuda del objeto.*

En el curso de mi exposición, repetidamente he tenido ocasión de usar la frase "formas primitivas de procesos de pensamiento" y de ilustrar mis reflexiones con imágenes representacionales comunes con gente todavía en los albores de la cultura. Ya se ha convertido en práctica tradicional entre nosotros estar en guardia en todos los casos que implican estos campos de investigación. Y no sin razón: estos campos están completamente contaminados por todo tipo de representantes de la "teoría de la raza", o por apologistas, aún menos disfrazados, de la política colonial del imperialismo. No estaría mal, por lo tanto, destacar intensamente que las consideraciones aquí expresadas siguen una línea enteramente diferente.

---

[18] F. Engels, "Del socialismo utópico al socialismo científico", en K. Marx y F. Engels, *Obras escogidas,* t. III, Moscú, Editorial Progreso, 1980, p. 134.

Por lo general, la construcción de los llamados procesos de pensamiento primitivo es tratada como una forma de pensamiento fijo en sí mismo de una vez y para siempre, característica de los llamados pueblos "primitivos", inseparable racialmente de ellos e imposible de modificación alguna. Presentada así sirve como apología científica para los métodos de esclavitud a los que someten a tales pueblos los colonizadores blancos, en la medida en que, por inferencia, tales pueblos son "al fin y al cabo inútiles" para la cultura y la reciprocidad cultural.

En muchos sentidos, ni el célebre Lévy-Bruhl está exento de esta concepción, aunque conscientemente no persiga ese objetivo. En este aspecto lo atacamos con toda justicia, ya que sabemos que las formas de pensamiento son un reflejo en la conciencia de las formaciones sociales a través de las cuales esta o aquella comunidad está pasando colectivamente por un momento histórico determinado. Pero también en muchos otros sentidos, los oponentes de Lévy-Bruhl caen en el extremo opuesto, tratando cuidadosamente de evitar la especificidad de esta individualidad independiente de formas de pensamiento primitivo. Entre éstos se encuentra, por ejemplo, Olivier Leroy, quien, sobre la base de su deducción mediante un análisis de un alto grado de lógica en la inventiva productiva y técnica de los llamados pueblos "primitivos", niega por completo cualquier diferencia entre su sistema de proceso de pensamiento y los postulados de nuestra lógica generalmente aceptada. Esto es igual de incorrecto, y esconde debajo la misma medida de negación de la dependencia de un sistema determinado de pensamiento con respecto a lo específico de las relaciones de producción y premisas sociales de las que deriva.

El error básico, además de esto, está arraigado en ambos campos, y consiste en que no aprecian suficientemente la cualidad de graduación que subsiste entre sistemas aparentemente incompatibles de proceso de pensamiento y descartan por completo la naturaleza cualitativa de la transición de uno al otro. El no tomar en cuenta suficientemente esta circunstancia misma, a menudo nos atemoriza incluso a nosotros cuando la discusión se centra en torno a la cuestión de procesos de pensamiento primitivo. Y resulta más extraño si se piensa que en el trabajo de Engels citado hay, de hecho, tres páginas enteras que contienen un examen exhaustivo de las tres etapas de construcción del pensamiento por las que pasa la humanidad en su desarrollo. Desde la del complejo-difuso primitivo, de donde tomamos algunas de las afirmaciones citadas antes, hasta la etapa lógica formal que la niega. Y, por último, a la etapa dialéctica, que absorbe en "grado fotográfico" a las dos anteriores. Tal percepcion dinámica de los fenómenos por supuesto que no existe en el enfoque positivista de Lévy-Bruhl.

Pero lo que resulta de interés primordial aquí es el hecho de que no sólo el proceso de desarrollo no se mueve en línea recta (como cualquier proceso de desarrollo), sino que avanza en continuos desplazamientos hacia atrás y hacia adelante, independientemente de si lo hace de una manera progresiva (el movimiento de pueblos atrasados hacia los más altos logros de cultura bajo un régimen socialista), o retrógrada (el retorno de superestructuras espirituales bajo la bota del nacional-socialismo). Este continuo deslizamiento de un nivel a otro, hacia adelante y hacia atrás, ora a las formas superiores de un orden intelectual, ora a las formas primitivas de pensamiento sensible, también ocurre en cada punto, una vez alcanzado y estable temporalmente, como una fase en el desarrollo. No sólo el contenido del pensamiento, sino hasta su construcción misma son fundamental y cualitativamente diferentes para el ser humano de cualquier tipo de pensamiento socialmente determinado, según el estado, cualquiera que sea, en que esté. El margen entre los tipos es móvil y basta un impulso afectivo, ni siquiera extraordinariamente intenso, para hacer que una persona que normalmente puede ser muy sensata, reaccione de repente sumisamente ante el siempre latente arsenal interior de pensamiento sensible y las normas de comportamiento que de ahí derivan.

Cuando una joven a la que uno le ha sido infiel rompe nuestra foto en pedacitos, "furiosa", y destruye así al "malvado traidor", representa por un momento la operación mágica de destruir al hombre mediante la destrucción de su imagen (basada en la identificación primitiva de imagen y objeto).[19] Debido a su momentánea regresión, la joven, en una aberración temporal, vuelve a la etapa de desarrollo en la que se creía que semejante acción era completamente normal y que producía consecuencias reales. No hace mucho tiempo relativamente, al filo de una época que ya conocía mentes como la de Leonardo y Galileo, una estadista tan brillante como Catalina de Medici, ayudada por el brujo de la corte, pretendía atraer la mala suerte sobre sus enemigos clavando alfileres en sus imágenes de cera en miniatura.

---

[19] Aun en la actualidad, los mexicanos de algunas de las regiones más remotas del

Además de esto, conocemos manifestaciones no sólo momentáneas sino irrevocables (temporalmente) de esta misma regresión psicológica, cuando todo un sistema social está en regresión. El fenómeno en estos casos es definido como reacción, y la luz más brillante sobre esta cuestión la arrojan las llamas de los autos de fe nacional-fascistas de libros y retratos de autores indeseables en las plazas de Berlín.

De una u otra manera, el estudio de esta o aquella forma de pensamiento cerrada en sí misma es profundamente incorrecto. La capacidad para deslizarse de un tipo de pensamiento a otro, de una categoría a otra, y más aún: la copresencia simultánea en proporciones variables de los diferentes tipos y etapas y el tomar en cuenta esta circunstancia, son tan importantes, explicativos y reveladores en esta como en cualquier otra esfera:

> Sólo siguiendo la senda dialéctica, no perdiendo jamás de vista las innumerables acciones y reacciones generales del devenir y del perecer, de los cambios de avance y de retroceso, llegamos a una concepción exacta del Universo, de su desarrollo y del desarrollo de la humanidad, así como de la imagen proyectada por ese desarrollo en las cabezas de los hombres.[20]

Esto último, en nuestro caso tiene una relación directa con esas transiciones en las formas del pensamiento sensible que aparecen esporádicamente en estados de aberración o condiciones similares, y con las imágenes constantemente presentes en los elementos de forma y composición basados en las leyes de pensamiento sensible, como hemos tratado de demostrar e ilustrar antes.

Después de examinar el inmenso material de fenómenos semejantes, naturalmente que me encontré confrontado con una cuestión que también podría entusiasmar al lector. Se trata de

---

país, en épocas de sequía sacan de sus templos la imagen de algún santo católico particular que ha tomado el lugar del dios anterior que se ocupaba de las lluvias, y a la orilla de los campos lo azotan por su inactividad, imaginando que así castigan a aquel a quien la imagen representa.

[20] F. Engels, *op. cit.*, p. 137

que el arte no es sino una regresión artificial en el campo de la psicología hacia formas de procesos de pensamiento primitivos, es decir, un fenómeno idéntico con cualquier tipo de droga, alcohol, chamanismo, religión, etc. La respuesta a esto es simple y extremadamente interesante.

La dialéctica de las obras de arte está basada en una singularísima "unidad-dual". La emotividad de una obra de arte está basada en el hecho de que en ella se desarrolla un proceso dual: un surgimiento progresivo impetuoso a lo largo de los pasos más inequívocos de la conciencia y una penetración simultánea mediante la estructura de la forma dentro de las capas del pensamiento sensible más profundo. La separación polar de estas dos líneas de flujo crea esa extraordinaria tensión de unidad de forma y contenido característica de las verdaderas obras de arte. Fuera de esto no hay verdaderas obras de arte.

En este notable hecho y en este atributo relativo a una obra de arte yace su infinita diferencia en principio con todas las áreas adyacentes, similares, análogas y "reminiscentes", donde los fenómenos atribuidos a "las formas de pensamiento primitivo" tienen también un lugar. Con una unidad inseparable de estos elementos —pensamiento sensible con un afán y una elevación explícitamente conscientes— el arte es único e inimitable en aquellos campos en donde hay que depender del desciframiento comparativo para un análisis correlativo. Es por eso que, con esta tesis básica en mente, no tenemos por qué temer un desciframiento analítico de las leyes más fundamentales del pensamiento sensible, si tenemos firmemente presente la necesidad de unidad y armonía en ambos elementos, lo que produce una obra absolutamente valiosa sólo en esta unidad.

Si se permite que uno u otro elemento predomine, la obra de arte se malogra. Un sesgo hacia el lado temático-lógico la hace seca, lógica, didáctica. Pero una sobreacentuación en el lado de las formas de pensamiento sensible sin tomar lo suficientemente en cuenta la tendencia temático-lógica, es igualmente fatal para la obra: ésta queda condenada al caos sensible, la simplicidad, el desvarío. Sólo en la interpenetración "dualmente unida" de estas tendencias reside la verdadera unidad cargada de tensión de la forma y el contenido. Es ahí donde está la diferencia fundamental entre la más alta actividad artística creativa del hombre y, en distinción por contraste, todos los demás campos en donde también tiene lugar el pensamiento sensible o sus formas primitivas (infantilismo, esquizofrenia, éxtasis religioso, hipnosis, etcétera).

Y si ahora estamos al borde de un éxito considerable en el campo de la comprensión del universo en la primera línea (cosa que las últimas producciones fílmicas atestiguan), entonces desde el punto de vista de la técnica de nuestro oficio es necesario que cada uno de nosotros ahonde lo más posible ahora también en todas las cuestiones del segundo componente. Estas notas que he logrado presentar aquí, por efímeras que resulten, sirven a esta tarea. El trabajo aquí no sólo no está terminado; apenas ha empezado. Pero es indispensable para nosotros en un grado extremo. El estudio de todo el material sobre estas cuestiones es sumamente importante para nosotros.

Mediante el estudio y la absorción de este material aprenderemos mucho acerca del sistema de leyes de construcciones formales y de leyes internas de composición. Y en cuanto al conocimiento en el campo del sistema de leyes de construcción formales, la cinematografía y las artes en general son aún muy pobres. Incluso ahora sólo estamos probando en estos campos unas cuantas bases de los sistemas de leyes, cuyas raíces derivativas se encuentran en la naturaleza misma del pensamiento sensible.

En comparación con la música o la literatura no encontramos mucho, pero analizando en este sentido toda una serie de problemas y fenómenos, acumularemos en el campo de la forma una gran cantidad de conocimiento exacto, sin el que nunca alcanzaríamos el ideal general de simplicidad que todos tenemos en mente. Para alcanzar este ideal y asimilar esta línea es muy importante protegernos de otra línea que podría empezar a surgir también: la del simplificacionismo. Esta tendencia está presente hasta cierto grado en el cine, y algunos quisieran exponerla de esta manera: las cosas deben ser filmadas "directamente" y, en última instancia, no importa cómo. Eso es terrible, porque todos sabemos que el punto crucial no es la filmación bonita y ornamentada (fotográficamente se vuelve ornamentada y linda-linda cuando el autor no sabe qué es lo que quiere filmar ni cómo filmar lo que quiere).

La esencia reside en filmar expresivamente. Debemos movernos hacia *el último grado de lo expresivo y de lo emotivo de la forma y utilizar el límite de la forma simple y económica que expresa lo que necesitamos.* Sin embargo, se puede uno acercar con éxito a estas cuestiones sólo mediante un trabajo analítico muy serio y un conocimiento muy serio de la naturaleza interna de la forma artística. De ahí que debamos proceder no por el sendero de la simplificación mecánica de la tarea, sino por el de una indagación analítica y planeada del secreto de la naturaleza misma de la forma emotiva.

He tratado de mostrar aquí la dirección que estoy siguiendo ahora en mi trabajo sobre estos problemas y creo que es el camino indicado de investigación. Si miramos hacia atrás en dirección del cine intelectual encontraremos que prestó un servicio, pese a su auto-*reductio ad absurdum* cuando quiso hacer propio un estilo y un contenido exhaustivos.

Esta teoría cayó en el error de permitirnos tener no una unidad de forma y contenido, sino una identidad coincidente de ellos, ya que en la unidad es complicado seguir con exactitud la manera en que se construye una personificación emotiva de ideas. Pero cuando estas cosas se "condensaron" en "una", *se descubrió entonces que la marcha del pensamiento interno era la ley básica de construcción de la forma y la composición.* Ahora podemos utilizar las leyes así descubiertas, no en términos de "construcciones intelectuales" sino de construcciones múltiples tanto desde el punto de vista de la historia como del de la imagen, puesto que ya conocemos algunos "secretos" y leyes fundamentales de construcción de la estructura de la forma y la emoción en términos generales.

De lo que he logrado dilucidar de las líneas del pasado y de aquellas en las que ahora estoy trabajando, aparece una diferencia cualitativa más:

Se trata de lo siguiente: cuando en nuestras diversas "escuelas" proclamábamos la importancia primordial del montaje, o del cine intelectual, o del documentalismo o algún otro programa de lucha semejante, se avistaba más que nada el carácter de una tendencia. Lo que estoy tratando de exponer ahora brevemente acerca del trabajo que estoy desarrollando tiene un carácter enteramente diferente. No tiene un carácter específicamente tendencioso (como el futurismo, el expresionismo o cualquier otro "programa") sino que profundiza en la cuestión de la naturaleza de las cosas, y aquí las cuestiones ya no tienen que ver con la línea de alguna estilización determinada, sino con la línea de investigación de un método y modo generales para el problema de la forma, igualmente esencial y adecuada para cualquier género de construcción dentro de nuestro abarcador estilo de *realismo socialista.* Las cuestiones de los intereses tendenciosos comienzan a volcarse en un interés más arraigado en toda la cultura del medio en el que trabajamos, es decir, la línea tendenciosa aquí da un giro hacia la línea académica de investigación. No sólo he experimentado esto creativamente, sino también biográficamente: en cuanto comencé a interesarme en estos problemas básicos de la cultura de la forma y la cultura del cine me encontré en un momento no de producción fílmica, sino embarcado en la creación de una academia de cinematografía, un camino que había sido trazado por mis tres años de trabajo en el Instituto de Cine de Moscú, y que apenas comienza a desarrollarse. Además, resulta interesante que el fenómeno anotado antes no es en lo más mínimo aislado; esta cualidad no es en absoluto característica exclusivamente de nuestra cinematografía. Podemos detectar toda una serie de rutas teóricas y tendenciosas que han dejado de ser "corrientes" originales y por medio de la trasmutación y el cambio gradual comienzan a quedar incluidas en cuestiones de metodología y ciencia.

Es posible señalar un ejemplo semejante en las enseñanzas de Marr, así como el hecho de que su enseñanza, que anteriormente era una tendencia "jafética" en la ciencia de los lenguajes, en la actualidad ha sido revisada desde el punto de vista del marxismo y entró en la práctica ya no como una tendencia sino como un método generalizado para el estudio de idiomas y pensamiento. No es por casualidad que en casi todos los frentes en torno nuestro estén surgiendo academias; ni es por casualidad que las rencillas en el campo de la arquitectura ya no sean cuestión de tendencias rivales (Le Corbusier o Zheltovski); ya no se discute acerca de esto, sino que la controversia es sobre la síntesis de "los tres artes", la profundización de la investigación, la naturaleza misma del fenómeno de la arquitectura.

Creo que en nuestra cinematografía está sucediendo algo similar. Porque en la actualidad, nosotros, los del oficio, no tenemos diferencias de principio ni disputas acerca de toda una serie de postulados de programa como las tuvimos en el pasado. Claro que hay matices individuales de opinión dentro del concepto amplio de un estilo único: el realismo socialista.

Y de manera alguna es esto síntoma de un estado moribundo como podría parecerle a algunos —"si no pelean es que están tiesos"—; todo lo contrario. Precisamente aquí y precisamente en esto encuentro los mayores y más interesantes síntomas de la época.

Me parece que ahora que se acerca el decimosexto año de nuestra cinematografía entramos en un período especial. Estos síntomas —que pueden reconocerse en la actualidad también en las artes paralelas tanto como en el cine— son los precursores de la noticia de que la cinematografía soviética, después de muchos períodos de divergencia de opinión y discusiones, está entrando en su período clásico debido a las características de sus intereses, al enfoque particular de sus problemas y a su anhelo de síntesis; esta petición y al mismo tiempo exigencia de armonía completa de todos los elementos, desde el tema hasta la composición dentro del cuadro; esta exigencia de plenitud de la calidad y de todos los rasgos en los que nuestra cinematografía ha puesto su corazón son los signos del sumo florecimiento de un arte.

Considero que estamos en el umbral del más asombroso período de clasicismo en nuestra cinematografía, el mejor período en el sentido más alto de la palabra. Ya no es posible no participar creativamente en un período como éste. Y si en los últimos tres años he estado completamente enfrascado en un trabajo pedagógico y de investigación científica (uno de cuyos aspectos ha sido tratado aquí brevemente), ahora me propongo embarcarme de nuevo de forma simultánea en la producción,[21] a fin de luchar por un clasicismo que contendrá parte de la gran herencia que hemos recibido.

[1935]

---

[21] En la primavera de 1935 Eisenstein volvió a la producción activa con *Los prados de Bezhin* de un argumento de Alexander Rzheshevski. La película quedó inconclusa en 1937; véase *El sentido del cine*, apéndice 1 (p. 159).

LA ESTRUCTURA DEL FILME

Éste es un arte que enmienda a la Naturaleza, y aun la cambia, siendo Naturaleza el Arte mismo.

SHAKESPEARE, *Cuento de invierno*

Todo está en el hombre —todo es para el hombre.

GORKI[1]

Supongamos que en la pantalla se va a representar el pesar. El pesar "en general" no existe. Es concreto; siempre está vinculado a algo; tiene conductores, cuando los personajes de una película sufren pesar; tiene consumidores, desde el momento en que la ilustración del pesar apesadumbra también a los espectadores.

Este último resultado no es siempre obligado en la ilustración del pesar: el pesar de un enemigo, después de su derrota, llena de alegría al espectador, quien identifica su sentimiento con el del conquistador en la pantalla.

Estas consideraciones son bastante obvias, pero detrás de ellas está uno de los problemas más difíciles al construir obras de arte, y que se refiere a la parte más estimulante de nuestro trabajo: *el problema de ilustrar una actitud hacia la cosa ilustrada.*

Uno de los medios más efectivos para ilustrar esta actitud está en la composición, aunque esta actitud no puede mostrarse nunca sólo con ella, ni es su única tarea.

En este ensayo quisiera abordar una cuestión específica: hasta qué punto se puede lograr la personificación de esta actitud dentro de los estrechos medios composicionales. Hace mucho que nos dimos cuenta de que una actitud hacia un hecho ilustrado puede ser personificada según la *manera* en que se presenta el hecho. Incluso un maestro de la "actitud", como Franz Kafka, reconoció el punto de vista físico como algo crítico:

---

[1] Máximo Gorki, ensayo sobre "El hombre".

> La diversidad de ideas que uno puede tener de, digamos, una manzana: la manzana tal como la ve el niño que debe estirar el cuello para apenas alcanzar a verla sobre la mesa, y la manzana tal como la ve el dueño de casa, quien la toma y, señorialmente, se la extiende a su huésped.[2]

La pregunta surge de inmediato: con qué métodos y medios debe manejarse el hecho ilustrado fílmicamente para que muestre simultáneamente no sólo *lo que* es el hecho, y la actitud del personaje hacia él, sino también *cómo* se relaciona el autor con él, y cómo quiere el autor que lo reciba, lo sienta y reaccione ante él el espectador.

Veamos esto desde el punto de vista de la composición únicamente, y examinemos un ejemplo en el que esta tarea, la de personificar la relación del autor con una cosa, es lograda principalmente por la composición, entendida aquí como una ley para la construcción de una ilustración. Esto es extremadamente importante para nosotros, ya que aunque se ha escrito poco sobre el papel de la composición en el cine, los rasgos de la composición que aquí mencionamos han sido pasados por alto en la literatura fílmica.

El objeto de la fantasía y la ley de estructura con la que es representada pueden coincidir. Éste sería el caso más simple y el problema composicional en tal aspecto se soluciona más o menos solo. Este es el tipo más simple de estructura: "pesar pesaroso" "alegría alegre" "marcha andante", etc. En otras palabras: el héroe se apesadumbra y al unísono con él se apesadumbra la naturaleza, la iluminación, a veces la composición de la toma, y (con menos frecuencia) el ritmo del montaje —pero lo más común es, simplemente añadir a éste música triste. Lo mismo sucede si lo que se maneja es la "alegría alegre", y otras simplicidades semejantes.

Aun en estos casos tan simples es perfectamente evidente lo que nutre a la composición y de dónde deriva su experiencia y material: la *composición adopta los elementos estructurales de los fenómenos ilustrados* y de ellos compone su *canon para construir el trabajo que contiene*

El hacer esta composición requiere, en primer lugar, elementos tales como la estructura del *comportamiento emocional del hombre*, unido al *contenido experimentado* de este a aquel fenómeno ilustrado.

---

[2] Franz Kafka, "Reflections on sin, pain, hope and the true way", en *The great wall of China*, traducido al inglés por Willa y Edwin Muir, Nueva York, Schocken Books, 1947.

Es por eso que la verdadera composición invariablemente es *profundamente humana* —ya sea por la estructura rítmica saltarina de los episodios alegres, por el montaje "monótono prolongado" de una escena triste, o el "alegre chisporroteo" en el tono de una toma.

Diderot dedujo la teoría de que los *principios* de composición en la música vocal, y posteriormente en la instrumental, se derivaban de las entonaciones básicas del discurso emotivo vivo (así como de los fenómenos auditivos percibidos por nuestros antepasados en la naturaleza circundante).

Y Bach —maestro de las formas de composición más intrincadas— mantenía un *acercamiento humano* semejante con los elementos fundamentales de la composición como una premisa pedagógica directa. Para describir los métodos de enseñanza de Bach, escribe Forkel:

> Consideraba sus voces como si fueran personas que conversaran juntas, como en una compañía selecta. Si había tres, cada una podía estar algunas veces silenciosa y escuchar a las otras hasta que nuevamente tuviera algo que decir al respecto.[3]

Es exactamente así, sobre la base de un interjuego de emociones humanas, sobre la base de la experiencia humana, que el cine también debe construir sus aproximaciones estructurales y sus construcciones composicionales más complejas.

Tomemos, por ejemplo, una de las escenas de mayor éxito de *Alexander Nevski* —el ataque de la cuña alemana sobre el ejército ruso al inicio de la Batalla en el Hielo.

Este episodio pasa por todos los grados de una experiencia de terror creciente, en donde el peligro que se aproxima hace que el corazón se encoja y la respiración se agite. La estructura de esta "cuña saltarina" en *Alexander Nevski*, con variaciones, está modelada exactamente de acuerdo con el proceso interior de tal experiencia. Esto dictó todos los ritmos de la secuencia —acumulativo, disyuntivo, acelerando y retardando el movimiento. Las febriles palpitaciones de un corazón excitado dictaron el ritmo de los cascos saltarines: desde un punto de vista pictórico —el *salto* de los caballeros galopantes; desde un punto de vista composicional —el *latido* de un corazón a punto de estallar.

Para lograr el éxito de esta secuencia, tanto la estructura pictórica como la composicional están fundidas en la unidad soldada de una imagen aterradora: el inicio de una batalla que será a muerte.

---

[3] Johann Nicolaus Forkel, "On Johann Sebastian Bach's life, genius and works", en *The Bach reader*, Hans T. David y Arthur Mendel (comps.), Nueva York, W.W. Norton and Co., 1945.

Y el acontecimiento, tal y como se va desplegando en la pantalla según un itinerario del fluir de esta o aquella pasión, que la pantalla hace salir, compromete las emociones del espectador de acuerdo con ese mismo itinerario, despertando en él la misma red de pasiones que originalmente diseñaron el esquema composicional del trabajo.

Éste es el secreto de la impresión genuinamente emocional de una verdadera composición. Utilizando como fuente *la estructura de la emoción humana, evidentemente se apela a la emoción,* evidentemente se despierta el conjunto de sentimientos que dieron lugar a la composición.

En todos los medios artísticos —y sobre todo en el fílmico, no importa cuánto lo haya pasado por alto— es fundamentalmente con tales recursos que se logra lo que Lev Tolstoi dijo sobre la música:

> La música me lleva inmediata y directamente a la condición mental en que estaba el hombre que la compuso.[4]

De entre los casos más simples a los más complicados, éste es *uño* de los *tipos* posibles de construcción a considerar.

Pero hay otro caso también, cuando, en lugar de una resolución de tipo "alegría alegre", el autor se ve obligado a encontrar el recipiente composicional para, digamos, el tema de la "muerte que afirma la vida".

¿Qué sucedería entonces?

Aparentemente, la ley para hacer obras de arte en este caso no puede nutrirse *exclusivamente* de elementos que salen directamente de las emociones naturales habituales, de las condiciones y sensaciones de quien vive ese fenómeno.

No obstante, la ley de composición continúa inalterada en este caso.

Los esquemas de composición tendrán que buscarse no tanto entre las emociones atribuidas a la cosa ilustrada, sino primordialmente entre las que se le atribuyen a la *relación* del autor *con la cosa ilustrada.*

Hablando estrictamente, éste es un factor también en el ejemplo anterior de la "cuña" en *Alexander Nevski,* pero con esta peculiaridad: que ahí la emoción de la cosa ilustrada *coincide* con la emoción de la relación del autor con la cosa ilustrada.

---

[4] *The works of Leo Tolstoi*, Londres, Oxford University Press, 1937 (edición de centenario), *The Kreutzer sonata*, cap. XXIII.

Sólo que éste es un caso singular y de ninguna manera obligatorio en todas las circunstancias. En estos casos por lo general surge una ilustración muy curiosa y a menudo inesperada de un fenómeno transferido, construido de una manera inusitada en circunstancias "normales". En la literatura abundan estos ejemplos en todos los grados, tocando con frecuencia los elementos primarios del desarrollo composicional, tal como una estructura imaginista, resuelta tal vez mediante un sistema de símiles.

Las páginas literarias nos ofrecen modelos de estructuras composicionales completamente inesperadas, en las que se presentan fenómenos que "en sí mismos" son bastante ordinarios. Estas estructuras no están en lo más mínimo determinadas, nutridas o creadas por excesos formalistas o investigaciones extravagantes.[5]

Los ejemplos que tengo en mente provienen de clásicos realistas —y son clásicos porque con estos medios los ejemplos personifican con un máximo de claridad un máximo de *discernimiento* claro de un fenómeno, un máximo de *relación* clara con el fenómeno.

¡Cuán a menudo encontramos en literatura descripciones de "adulterio"! No importa cuán variadas sean las situaciones, las circunstancias y las comparaciones imaginistas con las que esto se ha ilustrado, apenas se podría encontrar una ilustración más impresionante que aquella donde "el pecaminoso abrazo de los amantes" es comparado imaginísticamente con un asesinato.

> Se sintió tan culpable, tan digna de ser acusada, que sólo le quedaba humillarse y pedir perdón; pero no tenía a nadie en el mundo salvo él, de manera que su plegaria para obtener el perdón se la dirigió a él. Mirándolo, sintió físicamente su humillación, y no pudo decir nada más. Él sintió lo que debe sentir un asesino cuando mira el cuerpo al que ha privado de vida. El cuerpo al que había privado de vida era su amor, el primer período de su amor. Había algo terrible y nauseabundo al recordar lo que se había tenido que pagar con este horrendo precio de vergüenza. La vergüenza que ella sentía por su desnudez espiritual, se la transmitía a él. Pero pese al horror del asesino ante el cuerpo de su víctima, hay que cortar ese cuerpo en pedazos y esconderlo, y él debe utilizar todo lo que ha obtenido con el asesinato.
>
> Y entonces, igual que el asesino se arroja desesperado sobre el cadáver,

---

[5] Dos frases que emplean habitualmente los críticos de Eisenstein.

como con pasión y lo arrastra y destaza, así Vronski cubrió su rostro y hombros con besos.

Ella tomó su mano y no se movió. ¡Ah! ¡Eran estos besos los que habían sido comprados por esa vergüenza! "Sí, y su mano, que siempre estará en la mía, es la mano de mi cómplice."[6]

En este pasaje de *Anna Karenina*, la estructura imaginista de su símil a través de toda la escena magistralmente feroz, se resuelve a partir de la relación más profunda de su autor con el fenómeno, más que de los sentimientos y emociones de los participantes (como resuelve este mismo tema, por ejemplo, con infinitas variaciones, Zola a lo largo de todo el ciclo *Rougon-Macquart*).

En *Anna Karenina*, Tolstoi tomó un epígrafe de la Epístola a los romanos: *Mía es la venganza, yo pagaré, dice el señor.* En una carta a Veresayev (23 de mayo de 1907), Mijail Sujotin citó lo que Tolstoi quiso decir con este epígrafe, que había conmovido a Veresayev:

. . .debo repetir que escogí este epígrafe para expresar la idea de que sea lo que sea el mal, haga lo que haga el hombre, trae consecuencias amargas, no de la gente, sino de Dios y de la experiencia de Anna Karenina.[7]

En la segunda parte de la novela, que es de donde hemos tomado este pasaje, Tolstoi se arroga la tarea específica de demostrar que "todo lo que sea malo, lo hará el hombre".

El temperamento del escritor lo obliga a sentir las formas del más alto nivel del mal: el crimen. El temperamento del moralista lo obliga a alabar este mal en su más alto nivel de crimen en contra de una persona: el asesinato. Y por último, el temperamento del artista obliga a esta valoración del comportamiento de su personaje a ser presentada con la ayuda de todos los medios expresivos de que pueda disponer.

El crimen —el asesinato— está considerado como la *relación expresiva básica del autor* con el fenómeno, y simultáneamente como el *determinante de todos los elementos básicos para el tratamiento composicional de la escena.*

Dicta las imágenes y los símiles:

Sintió lo que un asesino debe sentir cuando mira el cuerpo al que ha privado de vida. El cuerpo al que había privado de vida era su amor. . .

---

[6] *Ibid.*, vol. 9, *Anna Karenina*, 2da. parte, cap. XXIII.

[7] V Veresayev (Smidovich), *Vospominaniya* (2da. ed.), Moscú, 1938.

así como las imágenes del comportamiento de los personajes, prescribiendo la realización de los actos, peculiares del amor, en formas peculiares del asesinato:

> . . .tal como el asesino se arroja desesperado sobre el cadáver, como con pasión y lo arrastra y destaza, así Vronski cubrió su rostro y hombros con besos.

Estas "directivas" totalmente exactas, que definen los matices del comportamiento, fueron escogidas de entre miles de posibilidades porque correspondían de manera idéntica a la relación del propio autor con el fenómeno.

La idea del mal, expresada composicionalmente mediante la imagen de crimen —asesinato—, tal y como se ve resuelta en la escena citada, puede encontrarse dondequiera en el arte de Tolstoi. Para él, es una imagen querida.

Ésta es su estructura composicional-imaginista, no sólo para el "adulterio", sino también para la "conexión de la bestialidad" dentro de los lazos matrimoniales.

Encontramos este tema nuevamente en *La sonata a Kreutzer.* Dos fragmentos de la narrativa de Pozdnyshev lo muestran claramente. El segundo de éstos (que se refiere a los niños) amplía el marco de referencia, brindando una renovada imprevisibilidad de construcción composicional externa, que no obstante surge como un todo de la relación interior de Tolstoi con el tema:

> Me preguntaba qué nos había amargado el uno hacia el otro, aunque era perfectamente simple: la animosidad no era nada, era la protesta de nuestra naturaleza humana en contra de la naturaleza animal que había vencido.
>
> Me sorprendía la enemistad que sentíamos uno hacia el otro, pero no hubiera podido ser de otro modo. Ese odio no era otra cosa que el odio que sienten dos cómplices ante el crimen —ambos por haber sido incitados al crimen y por haber tomado parte en él. Qué era sino un crimen, cuando ella, la pobre, se embarazó en el primer mes, y nuestra conexión *bestial* continuó. ¿Cree que me estoy alejando del tema? ¡En lo más mínimo! Le estoy contando *cómo* maté a mi esposa. En el juicio me preguntaron con qué, cómo la maté. ¡Qué ilusos! Pensaron que la maté con un cuchillo, el 5 de octubre. No fue entonces que la maté, sino mucho antes. Igual que ahora todos están matando, todos, todos. . .[8]
>
> De manera que la presencia de los niños no sólo no mejoraba nuestra vida sino que la envenenaba. Por lo demás, fueron una nueva causa de desacuerdo. En cuanto los tuvimos se convirtieron en el medio y objeto de nuestra discordia, y más mientras más crecieron. Fueron no sólo el objeto de discordia, sino las armas de nuestra rivalidad. Utilizamos a nuestros niños, por

---

[8] *The Kreutzer sonata,* ed. cit., cap. XIII.

> decirlo así, para combatirnos uno al otro. En nuestra contienda, cada cual tenía un arma favorita entre ellos. Yo lo hacía principalmente a través de Vasya, el niño mayor, y ella utilizaba a Lisa. . . Los pobres niños sufrieron terriblemente por esta situación, pero nosotros, con nuestra incansable guerra, no teníamos tiempo para pensar en ello. . .[9]

Como podemos ver, no importa qué ejemplo tomemos, el método de composición sigue siendo el mismo. En todos los casos, su determinante básico sigue siendo primordialmente *la relación del autor*. En todos los casos es la *acción* del hombre y la *estructura* de las acciones humanas la que prefigura la composición.

Los factores decisivos de la estructura composicional están tomados por el autor de la base de su relación con los fenómenos. Esto dicta la estructura y las características mediante las cuales se desarrolla la representación misma. Sin perder un ápice de su realidad, la representación surge de esto, enriquecida inmensamente tanto en calidad intelectual como emocional.

Aquí podría ofrecerse otro ejemplo. Su interés está en el esbozo de dos personajes mediante la fantasía que es habitual y aun rutinaria, perfectamente natural tanto en estructura como en características, pero el medio estructural está producido conscientemente por. . . ¡*un intercambio de estructuras*!

Estos personajes son un oficial alemán y una prostituta francesa.

La estructura imaginista de un "oficial noble" se emplea para la prostituta. De la misma manera, los elementos más repelentes en la estructura imaginista de una prostituta sirven como un delineamiento esquelético del oficial alemán.

Esta ingeniosa idea de "contradanza" fue de Maupassant —utilizada en "Mademoiselle Fifi".

La imagen de la francesa está entretejida de todos los rasgos de la nobleza, unido a una actitud clasemediera hacia los oficiales del ejército. De acuerdo con este método, la *sustancia* del oficial alemán se revela en su naturaleza prostituta. De esta "naturaleza", Maupassant tomó sólo un rasgo: la destructividad de los "principios morales" de la sociedad burguesa. De interés mayor para nosotros a este respecto es que Maupassant tomó esto de un esquema similar que en su forma terminada era bien conocido y estaba fresco en la memoria del público —quizá para evitar que sus lectores dejaran de entender el verdadero sentido. La estructura de la representación de su oficial alemán está tomada de un modelo diseñado por Zola.

---

[9] *Ibid.*, cap. XVI.

El barón Wilhelm von Eyrick, apodado "Mademoiselle Fifi", es, por supuesto, "Nana".

No toda la figura de Nana, sino Nana en esa parte de la novela en donde Zola eleva esta imagen a poderes destructivos inmensos dirigidos contra las familias de buenas costumbres, simbólicamente llevado al clímax por el capricho destructivo de Nana al estrellar los bienes familiares que le han llevado sus admiradores. La presentación generalizada de los poderes destructivos de la cortesana ante la familia y la sociedad se "materializa" aún más cuando estrella la bombonera de porcelana de Dresden y hace una "masacre general" de los muchos otros regalos valiosos que sirven como símbolo de la "alta sociedad" que está siendo estrellada burlonamente por los caprichos de Nana.

La estructura del comportamiento del oficial es absolutamente identica a la estructura del comportamiento de Nana en esta escena. Aun en la similitud superficial de los nombres de "Nana" y "Fifi" hay una clave más para esta identidad: el barón recibió ese apodo por su costumbre de manifestar menosprecio por todos y todo a su alrededor: *¡fi, fi, donc!*

Y en la historia global tenemos un buen modelo del reencauzamiento composicional de una fantasía naturalista habitual en un cuadro estructural adecuado a las necesidades del autor.

Aquí hemos examinado casos que son muy descriptivos, palpables y sobradamente manifiestos. Pero justamente los mismos principios yacen en los elementos más profundos de la estructura composicional, en las capas que sólo pueden descubrirse con el escalpelo del análisis más pedante y escudriñador.

Y por dondequiera encontramos como básica la misma *humanidad* y *psicología humana, que nutre y moldea los elementos composicionales más intrincados de la forma, exactamente como alimenta y define el contenido de la obra.*

Quisiera ilustrar esto con dos ejemplos complejos y aparentemente abstractos, en relación con la composición de *Potiomkin*. Dichos ejemplos ilustrarán la estructura y la composición en el sentido más amplio de los términos, corroborando lo que se ha dicho anteriormente.

Cuando se habla de *Potiomkin*, se señalan por lo general dos de sus rasgos: la construcción orgánica de su composición como un todo y el *pathos*[10] del filme. Sacrificando la gracia a la precisión, nos podemos referir a estas dos cualidades como:

---

[10] Éste es un término del que se ha abusado mucho, y aquí se utiliza en su sentido original.

ORGANICIDAD Y PATHOS

Tomando estos dos rasgos tan conocidos de *Potiomkin*, tratemos de sacar a luz los medios con los que se alcanzaron, sobre todo en el campo de la composición. Observaremos el primer rasgo en la composición como un todo. Para el segundo, tomaremos el episodio de los escalones de Odesa, en donde el *pathos* del filme alcanza su mayor tensión dramática.

Lo que nos ocupa aquí es cómo están resueltos la organicidad y el *pathos* del tema con medios específicamente composicionales. De la misma manera podríamos tomar por separado estas cualidades para ver cómo están resueltas por otros factores; podríamos examinar la contribución a la organicidad y el *pathos* por la actuación de los actores, por el tratamiento de la historia, por la escala de luz y color de la fotografía, por las escenas masivas, por los fondos naturales, etcétera.

Es decir, que tomamos este asunto desde la estrecha y particular cuestión de la estructura, y de ninguna manera pretendemos hacer un análisis completo de todos los aspectos del filme.

Sin embargo, en una obra de arte orgánica, los elementos que nutren a la obra como un todo invaden todos los rasgos que componen dicha obra. Un canon unificado no sólo penetra el todo y cada una de sus partes, sino también cada área que es llamada a participar en el trabajo de composición. Uno y el mismo principio alimentará cualquier área, integrando en cada una sus propios signos de distinción cualitativos. Y sólo en tal caso puede uno hablar de la organicidad de una obra, ya que un organismo se entiende aquí tal y como lo define Engels en la *Dialéctica de la naturaleza*: *". . .el organismo es, ciertamente, una unidad superior. . ."*

Estas consideraciones nos llevan de inmediato a nuestro primer punto: a la cuestión de la estructura "orgánica" de *Potiomkin*.

Partiendo de la premisa establecida al inicio de este ensayo intentaremos una aproximación a esta cuestión. La organicidad de una obra, al igual que la sensación de organicidad que se recibe de la obra debe surgir en el caso en donde la ley de construcción de la obra responde a *la ley de estructura en los fenómenos orgánicos naturales*.

Debe resultar muy evidente que de lo que aquí estamos hablando es de la sensación de la organicidad composicional en conjunto. Ésta puede romper incluso la resistencia del espectador cuya alianza de clase está en oposición directa con la dirección tomada por el tema y el asunto de la obra, por ejemplo, aquellos espectadores para quienes ni tema ni asunto son "orgánicos". Esto explica parcialmente la recepción que tuvo *Potiomkin* fuera de la Unión Soviética.

Seamos más precisos: ¿qué entendemos por organicidad de la construcción de la obra? Yo diría que tenemos dos tipos de organicidad.

La primera es característica de cualquier obra que tenga integridad y leyes internas. En este caso, la organicidad puede ser definida por el hecho de que la obra como un todo es gobernada por una cierta ley de estructura y de que todas sus partes están subordinadas a este canon. Los esteticistas alemanes llamarían a esto: organicidad de un orden general. Es evidente que en nuestro ejemplo de este principio tenemos un modelo del principio sobre el cual se construyen los fenómenos naturales y del que dijo Lenin:

> lo individual existe sólo en la conexión que conduce a lo universal. Lo universal existe sólo en lo individual y a través de lo individual.[11]

Pero la *ley* misma por la cual están construidos estos fenómenos naturales, en este primer caso no coincide en absoluto con ese canon según el cual esta o cualquier obra de arte están construidas.

El segundo tipo de organicidad de una obra no sólo está presente junto con el *principio* mismo de *organicidad*, sino también con el *propio canon* según el cual están construidos los fenómenos naturales. A esto se le puede llamar la organicidad de una *especie particular o excepcional.* Y es esto último lo que es de especial interés para nosotros.

Tenemos ante nosotros un caso en donde la obra de arte —*una obra arti-ficial*— está construida con las mismas leyes según las cuales están construidos los fenómenos *no* artísticos —los fenómenos "orgánicos" de la naturaleza.

Hay en este caso no sólo un tema realista verdadero, sino también, en sus formas de personificación composicional, una reflexión verdadera y plena de un canon peculiar de la actualidad.

Es evidente que cualquiera que sea el tipo de organicidad de la obra, ésta afecta de manera completamente individual a los que la perciben, no sólo porque es elevada al rango de fenómeno natural, sino porque las leyes de su construcción son simultáneamente las leyes que gobiernan a aquellos que perciben la obra, en la medida en que el público también es parte de la naturaleza orgánica. Cada espectador se siente orgánicamente relacionado, fundido, unido a una obra semejante, igual que se siente unido y fundido a la naturaleza orgánica en torno a él.

---

[11] V.I. Lenin, *Obras completas*, t. XLII, México, Ediciones de Cultura Popular, Akal Editor, s.f., p. 329.

En mayor o menor grado inevitablemente cada uno de nosotros experimenta esta sensación, y el secreto está en que en este caso *tanto nosotros como la obra* estamos gobernados *por uno y el mismo canon.* Podemos observar a la naturaleza operando dentro de este canon en los dos ejemplos escogidos, aunque parecería que éstos tocan dos cuestiones diferentes e independientes. Pero se encuentran, en última instancia.

El primer ejemplo está dedicado a un análisis de este canon en condiciones estáticas; el segundo analiza su operación dinámica.

Nuestro primer ejemplo hará surgir cuestiones relativas a partes y *proporciones* en la estructura de la obra; y el segundo: al *movimiento* de la estructura de la obra.

Lo anterior significa que la solución a la primera cuestión de la estructura orgánica de *Potiomkin* debe comenzar con el desciframiento de aquello que está subordinado a la primera condición estructural: *la organicidad* de tipo general.

Potiomkin produce la impresión de ser una crónica (o un documental) de un evento, pero funciona como un drama.

El secreto de esto está en que el ritmo de la crónica del evento está adaptado a una composición altamente trágica. Es más, a una composición trágica en su forma más canónica: la tragedia en cinco actos. Los sucesos, casi considerados como hechos desnudos, están divididos en cinco actos trágicos, habiendo sido seleccionados y arreglados los hechos de manera que en su secuencia respondan a las exigencias de una tragedia clásica: un tercer acto completamente distinto del segundo, el quinto distinto del primero y así.

La utilidad de escoger la estructura de cinco actos especialmente para esta tragedia no fue casual en absoluto, sino resultado de una prolongada selección natural —pero no es necesario hablar aquí de esa historia. Es suficiente decir que para la base de nuestro drama tomamos una estructura que por siglos había sido puesta a prueba. Esto se acentuó además porque cada "acto" tenía un título individual.[12] Aquí están, resumidos, los contenidos de los cinco actos:

---

[12] Cuando se exhibió *Potiomkin* fuera de la Unión Soviética, estos títulos parciales

Parte I. Hombres y gusanos. Exposición de la acción. Atmósfera en el acorazado. Carne agusanada. El descontento fermenta entre los marineros.

Parte II. Drama en el alcázar. "¡Todos a cubierta!" Rechazo de la sopa agusanada. Escena de la lona en la cubierta. "¡Hermanos!" Rechazo a hacer fuego. Motín. Venganza de los oficiales.

Parte III. Llamado de los muertos. Bruma. El cuerpo de Vakulinchuk es llevado al puerto de Odesa. Duelo en torno al cadáver. Indignación. Manifestación. Se iza la bandera roja.

Parte IV. Los escalones de Odesa. Fraternización de orilla y acorazado, balandras con provisiones. Disparos sobre los escalones de Odesa. El acorazado dispara sobre el "cuerpo de generales".

Parte V. Enfrentando a la escuadra. Noche de expectativa. Enfrentamiento con la escuadra. Máquinas. "¡Hermanos!" La escuadra se niega a abrir fuego. El acorazado pasa victoriosamente entre la escuadra.

Cada parte del drama en la acción de sus episodios es totalmente diferente a las otras, pero perforándolas y, como si dijéramos, pegándolas, hay una repetición.

En "Drama en el alcázar", un pequeño grupo de marineros rebeldes (una partícula diminuta del acorazado) grita: "¡Hermanos!" ante los fusiles del pelotón de fusilamiento. Y bajan los fusiles. Todo el organismo del acorazado se une a ellos.

En "Enfrentando a la escuadra", todo el acorazado rebelde (una partícula diminuta de la flota) prorrumpe en el mismo grito de "¡Hermanos!" ante los cañones del buque insignia que apuntan al *Potiomkin.* Y bajan los cañones; todo el organismo de la flota se les ha unido.

De un pequeñísimo organismo celular del acorazado al organismo de todo el acorazado; de un pequeñísimo organismo celular de la flota al organismo de toda la flota —así vuela a través del tema el sentimiento revolucionario de fraternidad. Y esto se repite en la estructura de la obra que contiene este tema: fraternidad y revolución.

Sobre las cabezas de los oficiales del acorazado, sobre las cabezas de los almirantes de la flota del zar, y por último sobre las cabezas de los censores extranjeros, corre toda la película con su fraternal "¡Hurra!", de la misma manera que dentro de

---

fueron eliminados invariablemente por los diversos adaptadores; las únicas copias extranjeras de *Potiomkin* que le devolvieron su forma original son las que ha hecho circular la Cineteca del Museo de Arte Moderno.

la película el sentimiento de fraternidad vuela desde el acorazado rebelde, sobre el mar, hasta la orilla. La organicidad de la película, que nace en la célula dentro de la película, no sólo se mueve y expande a través de ella como un todo, sino que aparece más allá de sus límites físicos: en el destino público e histórico del filme mismo.

Temática y emocionalmente tal vez esto sería suficiente para hablar de la organicidad, pero seamos más severos formalmente.

Estudiemos atentamente la estructura de la obra.

En sus cinco actos, unidos por la línea temática general de la fraternidad revolucionaria, hay poco, por lo demás, que se asemeje externamente. Pero en un aspecto son absolutamente *parecidos*: cada parte está claramente dividida en dos mitades casi iguales. Esto se puede ver con claridad particular desde el segundo acto en adelante:

II. Escena con la lona de la cubierta → motín.
III. Duelo por Vakulinchuk → manifestación amenazadora.
IV. Fraternización lírica → descarga de fusilería.
V. Espera ansiosa de la flota → triunfo.

Además, en el punto de "transición" de cada parte, cada alto tiene su tipo peculiar de *caesura.*

En una parte (la III), ésta consiste en unas cuantas tomas de puños apretados, mediante lo cual el tema del duelo por el muerto salta dentro del tema de la furia.

En otra parte (la IV), aparece como subtítulo: DE PRONTO, cortando la escena de la fraternización y proyectándola dentro de la escena de la descarga de fusilería.

Los inmóviles cañones de los fusiles (en la parte II); las bocas abiertas de los cañones (en la parte V); y el grito "¡Hermanos!", cambian la terrible pausa de espera, en ambos momentos, en una explosión de sentimiento fraternal.

Y debería notarse también que la transición dentro de cada parte no es una mera transición de un estado de ánimo meramente *diferente* a un ritmo meramente *diferente* a un acontecimiento meramente *diferente,* sino que cada vez la transición es una calidad opuesta agudamente. No sólo contrastante, sino *opuesta,* porque cada vez *refleja exactamente ese tema desde el punto de vista opuesto,* junto con el tema que *inevitablemente surge de él.*

La explosión del motín después de la extrema opresión que se ha alcanzado, bajo los rifles que apuntan (parte II).

O la explosión de cólera, que se desprende orgánicamente del tema del duelo de la masa por el asesinado (parte III).

La descarga de fusilería sobre los escalones como una "deducción" orgánica de la reacción al fraternal abrazo entre los rebeldes del *Potiomkin* y la gente de Odesa (parte IV), etcétera.

La unidad de tal canon, recurrente en *cada acto* del drama, es manifiesta.

Pero cuando juzguemos el trabajo como un todo, encontraremos que tal es la estructura total de *Potiomkin*.

De hecho, hacia la mitad, el filme como un todo está cortado por el alto en seco de una *caesura*; la tumultuosa acción del comienzo se detiene por completo para tomar un descanso antes de la segunda mitad del filme. Esta *caesura* similar, dentro del filme como un todo, la hacen el episodio del muerto Vakilinchuk y la bruma del puerto.

Para toda la película este episodio es un alto ante el mismo tipo de transferencia que ocurre en aquellos momentos citados anteriormente dentro de las partes separadas. Y el tema, con este momento, rompiendo el anillo formado por los lados de un acorazado rebelde, estalla en el abrazo de toda una ciudad que topográficamente está *en contra del buque*, pero que en sentimientos está fundida en una unidad con él; una unidad que no obstante está siendo rota por las botas de los soldados que descienden la escalera en el momento en que el tema, una vez más, vuelve al drama del mar.

Podemos ver cuán orgánico es el desarrollo progresivo del tema, y al mismo tiempo cómo la estructura de *Potiomkin* como un todo fluye de este movimiento del tema que *para el todo* opera exactamente igual que *para sus componentes fraccionarios*.

No es necesario buscar en la naturaleza lo que parece ser un *pathos per se*. Nos limitaremos a un análisis de *pathos* en una obra desde el punto de vista de su perceptor o, más exactamente, en relación con el medio teatral, desde el punto de vista de la emoción que despierta en el espectador. Partiendo de estos rasgos básicos de la emoción, trataremos de definir los rasgos básicos de construcción que debe poseer una composición de *pathos*. Y entonces podremos comprobar estos rasgos con el ejemplo específico que nos ocupa. Y no me voy a negar la satisfacción de concluir con algunas consideraciones generales.

Para nuestro propósito, vamos a delinear con unas cuantas palabras la emoción del *pathos*. Deliberadamente lo haremos con los síntomas más triviales y banales posibles. De éstos, los rasgos más prominentes y característicos serán los que llamen nuestra atención.

Tomemos, para una ilustración lo más elemental posible, una simple descripción de los signos superficiales del comportamiento externo de un espectador dominado por el *pathos.*

Sólo que estos signos son tan sintomáticos, que de inmediato nos llevan al meollo de la cuestión. El *pathos* muestra su emoción: cuando el espectador no puede evitar saltar de su asiento. Cuando se derrumba en su asiento. Cuando prorrumpe en aplausos o exclamaciones. Cuando sus ojos brillan con deleite, antes de derramar lágrimas de deleite. . . En resumen, cuando el espectador se ve obligado a "salirse de sí mismo".

Para utilizar un término más bonito, podríamos decir que la emoción de una obra de *pathos* consiste en lo que "lleva" al éxtasis al espectador. En realidad no hay nada que se pueda añadir a esta formulación, ya que los síntomas anteriores dicen exactamente esto: *ex-stasis,* que literalmente es: "puesto fuera de uno mismo", lo que es igual que decir: "saliéndose de uno mismo", o "abandonando su condición ordinaria".

Todos nuestros síntomas siguen al pie de la letra esta fórmula: Sentado-se levanta. De pie-cae. Inmóvil-se mueve. Callado-prorrumpe en gritos. Opaco-brilla. Seco-le humedecen las lágrimas. En cada caso ocurre un "abandono de una condición", un "salirse de uno mismo".

Pero esto no es todo: "salirse de uno mismo" no es ir a la *nada.* Salirse de uno mismo implica inevitablemente una transición a algo más, a algo diferente en calidad, a algo opuesto a lo que era (inmovilidad-hacia el movimiento; silencio-hacia el ruido; etcétera).

Aun con una descripción tan superficial de emoción extática, producida por una estructura de *pathos,* son manifiestas las indicaciones básicas que debe poseer una estructura en la composición de *pathos.* Mediante todas estas indicaciones tal estructura debe mantener la condición de "salirse de uno mismo" y una transición incesante a cualidades diversas.

Abandonarse, salirse de su equilibrio y condición habituales, y pasar a una nueva condición —todo esto, por supuesto, penetra las condiciones emotivas del arte capaz de atrapar al espectador. Y los medios del arte tienden a agruparse según su capacidad para lograr esta emoción. Clasificada de esta manera, la posesión de esta cualidad general muestra al máximo su vitalidad fundamental. Aparentemente, las estructuras de *pathos* son los puntos culminantes en este camino.

Y, aparentemente, las demás variedades de composición en obras artísticas pueden ser examinadas, pero se encontrará que son derivados *disminuidos* de *instancias mayores* (que producen "abandonos de uno mismo" a un grado máximo), que emplean un *tipo patético de estructura.*

No hay que alarmarse por el hecho de que al hablar de *pathos* no haya tocado todavía la cuestión del tema y contenido. No estamos discutiendo aquí el contenido patético en general, sino más bien el significado del *pathos* tal y como se realiza en la composición. El mismo hecho puede entrar en una obra de arte en cualquier aspecto del tratamiento: desde la fría forma protocolaria de un resumen hasta un himno de *pathos* genuino. Y son estos medios artísticos particulares, que elevan el "registro" de un suceso a las alturas del *pathos*, lo que nos interesa aquí.

Es indudable que esto depende principalmente de la relación del autor con el contenido. Pero la composicion en este sentido, tal y como la comprendemos aquí, *es asimismo una construcción que sirve, en primer lugar, para personificar la relación del autor con el contenido,* compeliendo a la vez al espectador a relacionarse con el contenido de la misma manera.

Por lo tanto, en este ensayo estamos menos interesados en la cuestión de la "naturaleza" del *pathos* en uno u otro fenómeno; ésta es siempre relativa socialmente. Tampoco nos detendremos en el carácter de la *relación* patética del autor con este o aquel fenómeno, que obviamente es igual de relativa socialmente. Nos interesa (debido a la presencia apriorística de ambos) el problema planteado tan estrechamente de cómo se lleva a cabo esta "relación" con los "fenómenos naturales" mediante la composición dentro de las condiciones de una estructura patética.

Y así, siguiendo dicha tesis, ya justificada en la cuestión de la organicidad, podemos afirmar que al querer obtener un máximo de "abandono de sí mismo" del espectador, en la obra estamos obligados a sugerirle una "guía" correspondiente. Siguiendo esta guía entrará en la condición deseada.

El "prototipo" más simple de tal comportamiento imitativo naturalmente será el de una persona que sigue en la pantalla extáticamente a un personaje dominado por el *pathos*, un personaje que de una manera u otra "se sale de sí mismo".

Aquí la estructura coincidirá con la fantasía. Y el objeto de la fantasía —el *comportamiento* de semejante hombre— fluirá también de acuerdo con las condiciones de la estructura "extática". Esto incluso puede mostrarse con indicaciones habladas. El flujo de discurso habitual sin método, hecho patético, inventa de inmediato el modelo de *ritmo* claramente conductista; una prosa que en su forma es también *prosaica*, y que empieza a centellear simultáneamente con formas y giros del discurso que por naturaleza son *poéticos* (metáforas inesperadas, aparición de imágenes expresivas, etc.). No hay indicación de discurso o cualquier manifestación humana que no muestre, en un momento así, esta transferencia *de una cualidad a otra cualidad nueva.*

En esta escalera el primer peldaño es una línea de posibilidades composicionales. Un caso se volverá más complicado y más emotivo si esta condición básica no se detiene con el hombre, sino que va "más allá de los límites" del hombre, irradiando en el entorno y ambiente de un personaje, es decir, cuando su medio mismo también es presentado en, digamos, su condición de "furia". Shakespeare nos ha dado un ejemplo clásico de esto con la "furia" del rey Lear, una furia que va más allá de las fronteras del personaje, adentrándose en la furia de la naturaleza misma: en la tempestad.

Para las mismas resoluciones del material en cualquier medio habitual, se podrán encontrar abundantes y ricos ejemplos entre los naturalistas de la escuela de Zola y, en primer lugar, en Zola mismo. En él, la mera descripción del entorno, fundiendo sus detalles con las fases separadas de un suceso en cada escena, es siempre seleccionada y presentada de una manera *realista* y *física*, pero siempre tal y como lo requiere la *estructura* de la situación.[13] Esto también se aplica a cualquiera de sus estructuras composicionales, pero es particularmente gráfico en aquellos casos en donde Zola eleva al *pathos* un suceso que no es patético forzosamente.

Ni en el ritmo de la prosa, ni en un sistema de imágenes y símiles, ni en la estructura escénica, ni en ningún elemento de episodios puramente composicionales puede un canon estructural parecerle imprescindible a Zola para sus escenas; prácticamente se guía nada más por su fórmula para ilustrar fenómenos, y sus personajes retratados actúan de acuerdo con las leyes del autor.

Lo anterior es tan típico de la manera de Zola, que sería posible tomarlo como un proceso específico característico de los métodos utilizados por los naturalistas de esta escuela. De esta manera se da valor primario a un *arreglo de los fenómenos, que fluyen ellos mismos extáticamente,* en sí mismos "saliéndose de sí mismos", ya que es exactamente en esos momentos de su existencia que son captados para su descripción.

---

[13] Aunque Zola se enorgullecía de su "documentación científica", era un maestro para seleccionar y arreglar el material en bruto para sus propósitos innegablemente artísticos. Aun en sus notas de "documentación" para *L'Assommoir* uno percibe la imaginación composicional trabajando en las "listas" desnudas que describen, por ejemplo, la vecindad central, o la violencia abierta en los lavaderos, o los detalles amargamente fantásticos de la muerte alcohólica de Coupeau. Las obras de Frank Norris revelan composiciones de ambiente semejantes.

Véase "Notes for *L'Assommoir*", en el apéndice a Matthew Josephson, *Zola and his time*, Nueva York, Macaulay, 1928; las notas completas han sido publicadas por Henri Massis, en *Comment Zola composait ses romans*, 1906.

Y este método también está acompañado ya de un segundo método rudimentario, composicional: la representación de fenómenos distribuidos de tal manera *entre ellos mismos, que cada uno de ellos, en relación con los demás, parece una transición de una intensidad a otra, de una "dimensión" a otra.*

Y es sólo en el tercero y último lugar que esta escuela rara vez emplea las condiciones dirigidas hacia tales elementos tan puramente composicionales como los movimientos dentro de los ritmos cambiantes de la prosa, dentro de la naturaleza del lenguaje, o la estructura general en el movimiento de episodios y lazos entre episodios.

Esta parte del trabajo le toca históricamente a la parte de la escuela que remplazó a la del "naturalismo", la escuela que en su entusiasmo por este aspecto de la cuestión a menudo lo logra en detrimento de una buena materialidad de fantasía a la manera de Rubens, tan característica de Zola.

Con esto en mente volvamos al objeto principal de nuestra inspección: las escaleras de Odesa. Obsérvese cómo se presenta y arregla este suceso.

En primer lugar, tomando en cuenta *la condición frenética de la gente y de las masas que son retratadas,* prosigamos para encontrar lo que estamos buscando en las indicaciones estructurales y composicionales.

Concentrémonos en la línea del *movimiento.*

Antes que nada, hay un primer plano caótico de figuras. Y después un plano lejano de las figuras, igualmente caótico.

Luego, el *caos* del movimiento cambia a un diseño: el *rítmico* descenso de los pies de los soldados.

El *tempo* aumenta. El ritmo se acelera.

En la aceleración de este movimiento que se precipita *hacia abajo,* repentinamente hay un perturbador movimiento opuesto, *hacia arriba*: el *vertiginoso* movimiento de la *multitud* hacia abajo salta a un *lento y solemne* movimiento hacia arriba de la figura *solitaria* de la madre cargando a su hijo muerto.

Multitud. Velocidad vertiginosa. Hacia abajo.

Y de pronto: una figura solitaria. Solemnidad lenta. Hacia arriba.

Pero, esto sólo por un instante. Una vez más experimentamos un salto de vuelta al movimiento hacia abajo.

El ritmo se acelera. El *tempo* aumenta.

Repentinamente, el *tempo* de la *multitud corriendo* salta a la siguiente categoría de velocidad —*una carriola de bebé rodando*. Ello impulsa la idea de la precipitación hacia abajo dentro de la siguiente dimensión: *de rodar, entendido "figurativamente", al hecho físico de rodar.*Y no se trata meramente de un cambio en los niveles del *tempo*. Es asimismo un *salto en el método de despliegue* de lo figurativo a lo físico, que tiene lugar dentro de la representación del rodar.

Salto de primeros planos a planos lejanos.

Movimiento *caótico* (de la multitud) —a movimiento *rítmico* (de los soldados).

Un aspecto de la velocidad en movimiento (la gente que se precipita) —a la siguiente etapa del mismo tema de la velocidad en movimiento (la carriola que rueda).

Movimiento *hacia abajo* —a movimiento *hacia arriba.*

Muchas descargas de *muchos* rifles —a *una* toma de *uno* de los cañones del acorazado.

Zancada tras zancada —un salto de dimensión a dimensión. Un salto de cualidad a cualidad. De manera que en el recuento final, más que un episodio separado (la carriola de bebé), *el método completo de exposición* de todo el suceso también efectúa su salto: un tipo *narrativo* de exposición es remplazado (en el montaje que hace levantarse al león de piedra) y transferido a la concentrada estructura de la *fantasía.* La prosa visualmente rítmica salta al discurso visualmente poético.

En una estructura composicional idéntica al comportamiento humano atrapado por el *pathos*, como se señaló antes, la secuencia de la escalera de Odesa se conduce junto con esas transferencias a opuestos: el caos es remplazado por el ritmo, la prosa por el tratamiento poético, etc. Descendiendo escalón por escalón galopa la acción impulsada por un salto *ascendente* de cualidad a cualidad, a una intensidad más profunda, a una dimensión más amplia.

Y vemos el tema del *pathos*, precipitado escaleras abajo por el *pathos* del tiroteo, penetrando también hasta las profundidades de la estructura básica, lo que le da al suceso un acompañamiento plástico y rítmico.[14]

---

[14] Con anterioridad he señalado que este análisis es únicamente de las "principales líneas" composicionales. El edificio de *Potiomkin*, no obstante, se sostiene igual ba-

¿Es único este episodio de las escaleras? ¿Se aparta, por eso, del tipo de construcción general? En lo más mínimo. En él, estos rasgos, característicos del método, sólo son una culminación aguda, tan aguda como el episodio mismo, que es la culminación en la cualidad trágica del filme como un todo.

He mencionado ya la *caesura* en la acción, "saltar a" o "transferir a" una nueva cualidad que era, en cada caso, el *máximo de las disponibles* y era, cada vez, un salto *a lo opuesto*. Todos los elementos composicionales determinantes, se encuentren donde se encuentren, aparecen de esa manera, mostrándonos una fórmula extática fundamental: el salto "fuera de uno mismo" se convierte invariablemente en un salto a una nueva cualidad, y casi siempre logra el diapasón de un salto a lo opuesto.

Y aquí tenemos otro secreto orgánico: un movimiento imaginista a saltos de cualidad a cualidad *no es una simple fórmula de crecimiento* sino algo más, *es una fórmula de desarrollo* —un desarrollo que nos compromete en su canon, no sólo como una *unidad sola "vegetativa", subordinada a las leyes evolutivas de la naturaleza*, sino que también nos hace, al contrario, *una unidad social y colectiva, que conscientemente participa en su desarrollo.* Porque sabemos que este salto mismo, en la interpretación de los fenómenos sociales, está presente en aquellas revoluciones a las que se dirigen el desarrollo social y el movimiento de la sociedad.

Por tercera vez aparece la organicidad de *Potiomkin* ante nuestros ojos, *ya que el salto que caracteriza la estructura de cada lazo composicional y la composición del filme como un todo es una infusión en la estructura composicional del elemento más determinante del tema mismo del contenido: la explosión revolucionaria, como uno de los saltos que funcionan como atadura inseparable de la conciencia conductora del desarrollo social.*

Pero:

Un salto. Una transición de cantidad a calidad. Una transición a lo opuesto.

Todos estos son elementos de un movimiento dialéctico de desarrollo, elementos que entran en la comprensión de la dialéctica materialista. Y de esto —tanto para la estructura de la obra que estamos analizado como para la estructura de cualquier construcción de *pathos*— podemos decir que una estructura patética es la que nos compele, haciendo eco de su movimiento, *a*

jo un examen más microscópico, como en el análisis de las catorce tomas en las páginas 109-114.

re-vivir los momentos de culminación y sustanciación que están en el canon de todos los procesos dialécticos.

Entendemos un *momento* de culminación como aquellos puntos en un proceso, aquellos *instantes* en que el agua se convierte en una nueva sustancia: vapor, o el hielo: agua, o lingotes de hierro: acero. Vemos aquí la misma salida de uno mismo, moviéndose de una condición y pasar de una calidad a otra calidad, *éxtasis*. Y si pudiéramos registrar psicológicamente las percepciones del agua, el vapor, el hielo y el acero en estos *momentos* críticos —momentos de *culminación* en el salto— nos diría algo del *pathos*, ¡del éxtasis!

Nacida del *pathos* del tema, la estructura composicional hace eco de ese canon básico y único, mediante el cual se logra el proceso orgánico, social o cualquier otro que obtiene su sustancia del universo y mediante la participación en este canon (cuyo reflejo es nuestra conciencia, y su área de aplicación: toda nuestra existencia) no podemos sino llenarnos al máximo de sensación emotiva: *pathos*.

Queda una cuestión: ¿cómo va a lograr el artista de manera práctica estas fórmulas de composición? ¿Con una receta médica? ¿Mediante una regla de cálculo? ¿Con especímenes de caligrafía? ¿Con una llave maestra?

Estas fórmulas composicionales se encontrarán en cualquier obra plenamente patética. Pero no se obtienen con una sola computación composicional *a priori*. La habilidad sola, la destreza sola, la maestría sola no es suficiente.

Para alcanzar las alturas de la auténtica organicidad, del auténtico *pathos* en su forma más elevada, todo esto es absolutamente necesario, pero esto solo es muy poco.

Sólo cuando la obra se vuelve orgánica, sólo cuando puede poner las condiciones de una organicidad más elevada dentro del ámbito del *pathos* tal y como lo entendemos, cuando el tema y el contenido y la idea de la obra se vuelven una unidad orgánicamente continua con las ideas, los sentimientos, el aliento mismo del autor; sólo cuando la organicidad misma adopta las más estrictas formas de construcción de una obra, sólo cuando el artificio de las percepciones del maestro alcanzan el último destello de la perfección formal.

Entonces, y sólo entonces ocurrirá una organicidad genuina de una obra, que entra al círculo de los fenómenos sociales y naturales como socio con iguales derechos, como un fenómeno independiente.

[1 de enero de 1939]

Post Scriptum:

Este podría ser el lugar más apropiado para responder a una pregunta relativa a la conexión entre la excentricidad que caracterizaba mi trabajo teatral y el *pathos* que distingue mi obra fílmica. Es una paradoja aparente que fue señalada hace muchos años por Victor Shklovski:

> Para la creación de su estilo heroico, Eisenstein tuvo que llegar a él a través del montaje de atracciones excéntricas.[15]

Volvamos a aquellas tendencias en el campo de la expresividad que condujo a mi trabajo teatral a la excentricidad en los años 1920-1923.

En esa época yo soñaba con un teatro "de tal saturación emocional, que la ira del hombre se expresara con un salto mortal hacia atrás desde un trapecio".

Y este sueño estaba relacionado con el teatro dramático, o más exactamente, con el melodramático. . . ¡el *serio*!

Por supuesto, no se prescindía del entretejido de las más variadas influencias, pero esta fórmula inicial ya contaba con la inferencia de dos tesis básicas, totalmente individuales y características para mi programa futuro de actividad, así como para los métodos de su ejecución.

La primera era *un grado máximo de pasión como punto de partida*. Y, la segunda: *una ruptura de la dimensión habitual como un método de su personificación.*

Desde este punto de vista, nuestro programa no suena tan "loco".

Pero en esos primeros días, estas tesis no se utilizaban como *principios*, sino que se realizaban *directa* y *literalmente*. Y por lo tanto no encontraron su camino en el drama, sino que se hicieron familiares mediante la bufonada, el excentricismo y el montaje de atracciones.

Este sueño llegó a realizarse en su forma más pura en el tratamiento de circo que se le dio a *Un sabio*, de Ostrovski. En una escena, Maxim Shtraukh, representando a Mamayev, y enfureciéndose con su sobrino por una caricatura que éste ha hecho de él, se lanza de cabeza hacia él, rompiendo el papel del retrato en un salto mortal más allá del cuadro.

Este momento puede considerarse como el símbolo de toda la producción, tanto en la forma como en la ejecución: la intensidad de la acción por todas partes "voló" más allá de los límites de la norma aceptada de representación, forzando la acción con un singular grado de tensión a saltar más allá de los límites de la medida aceptada y la dimensión aceptada.

---

[15] Victor Shklovski, *Ikh nastoyashcheye*. Moscú. Kinopechat, 1927.

En otra parte de la obra necesitábamos una escena "tensa". Golutvin roba el diario de Glumov y se lo da a Mamayeva.

La "tensión" se llevó más allá del cuadro de una tensa actuación del diálogo: introdujimos una *nueva medida* de tensión en la escena: una cuerda tirante. Balaceándose y corriendo sobre ella, Golutvin decía sus líneas. La tensión de un "acto sobre el alambre" así, amplía la tensión *convencional* de la actuación y la transfiere a un nuevo nivel de tensión física *real.*

A través de toda la producción hubo una continuidad de actuación teatral, pero al menor "aumento de temperatura", esta "actuación" teatral saltaba a "trabajo" de circo: una carrera saltando de calidad a calidad.

> Un gesto se vuelve gimnasia, la ira se expresa mediante una voltereta, la exaltación mediante un salto mortal, lirismo en "el mástil de la muerte". Lo grotesco de este estilo permitió saltos de un tipo de expresión a otra. . [16]

El método funcionó en la comedia, ya que el salto —una característica *dinámica* en un proceso sucesivo— siempre parte de una condición *estática* —de un cumplimiento externo forzado de *simultaneidad* (es decir, de la misma dimensión).

La "nueva calidad" fue tratada como si fuera la vieja —la calidad "precedente". En sí mismo éste es uno de los medios para lograr efectos cómicos. Cuán divertido es, por ejemplo, cuando la última moda de transporte es forzada a depender del transporte de una época anterior —cuando un automóvil es enganchado. . . a unos bueyes (como en *Little red devils*) o a unas mulas (como en *Le dernier milliardaire*).

Es importante en este caso que el propio autor, al mismo tiempo que logra su salto del teatro al cine, realice un salto interno al comprender el método: en la práctica entendió que el método del salto, cómico en condiciones de apariencia estática, funciona patéticamente en condiciones de un proceso dinámico. Pero esto es algo que será discutido con más detalle en otra ocasión.

En el presente ensayo es suficiente decir que la conexión entre mi trabajo teatral excéntrico y mi trabajo fílmico patético es más secuencial y orgánica de lo que se podría haber supuesto al primer vistazo.

---

[16] Véase "Del teatro al cine", p. 15.

UNA NOTA:

Algunas veces parece extraño que en los asuntos de la práctica del cine sonoro parezca ser yo el último en llegar a la boda. El director más joven en el momento de su inauguración y el último en tomar parte en el trabajo. Pero si lo examinamos más atentamente, no es así en realidad.

Mi primer trabajo en el cine sonoro fue. . . en 1926. Y relacionado (¡otra vez!) con *Potiomkin.*

Potiomkin —por lo menos en su circulación por el extranjero— tuvo una partitura especial escrita para la película. El compositor fue Edmund Meisel, quien escribió la música para otras películas mudas, tanto antes como después de su trabajo para *Potiomkin.* Pero en este hecho no hubo nada particularmente extraordinario, ya que la historia del cine mudo está rociada de partituras especiales semejantes. La música había sido utilizada aun dentro de la *filmación* de algunas películas; por ejemplo, Ludwig Berger filmó *Ein Walzertraum* con música de Strauss.

Menos usual, tal vez, fue la manera en que se compuso la partitura de *Potiomkin.* Fue escrita de manera muy semejante a como trabajamos en la actualidad en una pista sonora. Mejor dicho, como *debiéramos trabajar siempre,* con amistad creativa y colaboración creativa amistosa entre compositor y director.

Esto es lo que sucedió con Meisel pese al corto tiempo que se le dio para la composición y la brevedad de mi visita a Berlín en 1926 con este propósito. De inmediato estuvo de acuerdo en proceder a la función puramente ilustrativa común a los acompañamientos musicales de ese tiempo (¡y no sólo de ese tiempo!) y en acentuar ciertos "efectos", particularmente en la "música de las máquinas" en el último rollo.

Mi única exigencia categórica fue: no sólo rechazar la melodiosidad habitual para la secuencia de "Enfrentando al escuadrón", que depende por entero de un percutir rítmico, sino también darle sustancia a esta exigencia estableciendo tanto en la música como en la película, en el lugar decisivo, un "abandono" a una "nueva calidad" en la *estructura de sonido.*

De manera que en este punto fue *Potiomkin* el que, en cuanto al estilo, sobrepasó los límites del "cine mudo con ilustraciones musicales" para entrar en un nuevo ámbito, el del *cine sonoro,* en donde modelos verdaderos de esta forma artística existen en una unidad de imágenes visuales y musicales fundidas,[17] *componiendo la obra con una imagen audiovisual unida.* Es exactamente gracias a estos elementos, *anticipando las potencialidades de una sustancia interna para la composición en el cine sonoro*, que la secuencia, "Enfrentando al escuadrón" (que junto con los "escalones de Odesa" tuvo tal "aplastante" efecto en el extranjero) merece un lugar prominente en la antología del cine.

Para mí es especialmente interesante que la construcción general de *Potiomkin* (un salto a una nueva calidad) mantuvo en la música todo lo que penetraba la construcción patética: la condición de un salto cualitativo que hemos visto en *Potiomkin* era inseparable del organismo del tema.

Aquí el *Potiomkin* "mudo" le da una lección al cine sonoro, destacando una y otra vez la posición de que para lograr una obra orgánica debe penetrarla decisivamente una sola ley de construcción en todos sus "significados" y para que no esté "fuera del escenario" sino presente como una parte orgánica del filme, la música debe estar igualmente gobernada, no sólo por las mismas imágenes y temas, sino también por las mismas leyes básicas y principios de construcción que gobiernan a la obra como un todo.

Esto pude lograrlo en un grado considerable en el cine sonoro propiamente dicho: en mi primera película sonora, *Alexander Nevski.* Fue posible hacerlo gracias a la colaboración de un artista tan brillante y maravilloso como Sergei Prokofiev.[18]

---

[17] Como vemos, nuestra "Declaración", que apareció dos años después [véase p. 235] y que planteaba de esta manera la cuestión de la imagen audiovisual, se basaba en unos cuantos experimentos probados.

[18] Véase "P-R-K-F-V", introducción de Eisenstein a Israel Nestyev, *Sergei Prokofiev*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1945.

LA REALIZACIÓN

Un contenido intelectual nuevo, nuevas formas para personificar este contenido, nuevos métodos de comprensión teórica es, todo ello, lo que asombró al público extranjero del cine soviético.

Pese a no ser siempre completas en sus soluciones temáticas ni perfectas en su personificación formal y, menos aún, conclusivas en su conocimiento teórico y en su comprensión (todo lo cual fue percibido críticamente por nosotros), nuestras películas fueron como una revelación en los países capitalistas.

Qué golpe intelectual tan inesperado recibieron Norteamérica y Europa con la aparición de películas en las que los problemas sociales se presentaron repentinamente con todos los puntos sobre las "íes", a públicos que hasta entonces sólo habían visto escasísimas y vagas sugerencias de siquiera una "i" sin punto en sus pantallas.

Pero en sí mismo eso no fue suficiente. En este primer período formalmente imperfecto, nuestras películas, aunque nuevas en sus temas, apenas si despertaron algo más que curiosidad.

Recuerdo un comentario medio irónico, medio pretencioso (creo que en *Filmkurier*) cuando se exhibía en Berlín *Palacio y fortaleza*, una de nuestras primeras películas exportadas:

> Esta imperfección que hiere la vista, de ruda iluminación, sumada a la crudeza del tratamiento entero, tiene cierto atractivo y hasta es estimulante para nuestra visión estragada. . .

Y cuán hondamente fueron heridas las emociones del espectador extranjero cuando le cayeron encima nuestras películas después de *Potiomkin*.

Las singularidades formales de nuestras películas, nacidas de nuevas exigencias intelectuales y del deseo de estar a la altura de estas exigencias y adecuarnos a ellas, asombraron a este público tanto como lo habían hecho sus temas e ideas.

Precediendo con frecuencia al reconocimiento oficial, diplomático, de nuestro país, nuestras películas se abrieron camino con éxito salvando fronteras, pese a los obstáculos de la censura, y con su calidad artística ganaron amigos aun entre aquellos que no pudieron darse cuenta de inmediato del alcance de nuestros ideales.

De manera que nuestro cine —más joven en años, pero más vigoroso, vital y rico en emoción y profundidad de ideas— muy pronto tomó la delantera de sus hermanas mayores, las artes del otro lado de la barrera que nos rodea.

Y fue enorme su influencia en el extranjero.

Si en nuestros albores teníamos una deuda considerable con los cineastas norteamericanos, se puede decir que esta deuda ha sido pagada con creces.

Cuando llegué a Nueva York en 1930 me vi literalmente sepultado por recortes acerca de la versión fílmica de Milestone de *Sin novedad en el frente*, que acababa de estrenarse. No hubo un solo comentario que no mencionara nuestra influencia en la elaboración de esa película.

Si Raisman hubiera llegado simultáneamente con la aparición de *Nuestro pan cotidiano* de King Vidor, sin duda habría visto referencias similares a *La tierra tiene sed.*

El *Shangai Express* de Sternberg cobró vida por *El expreso azul* de Ilia Trauberg, y la obligación de *Wild boys of the road* para con *El camino de la vida* es ampliamente admitida.

La industria fílmica alemana consideró a *Unser Emden* una respuesta directa a *Potiomkin*, mientras que se puede decir que *Viva Villa* reflejó la influencia de todos los cineastas soviéticos, incluyendo *Octubre* —para no mencionar nuestra película mexicana incompleta: *¡Que viva México!* La primera película de Mamoulian, *Aplauso*, estaba completamente esclavizada por el "simbolismo de objetos", tan típico de nuestras películas de los años veinte.

Esta influencia del cine soviético es polifacética —con incontables muestras indirectas de cada uno de los ejemplos directos citados. A veces se revela en los intentos por tratar temas más amplios que el eterno triángulo, o en un retrato de la realidad más osado, una característica de la búsqueda de fidelidad de nuestros filmes, o en el simple deseo de utilizar aquellos métodos formales que son el fruto del nuevo contenido intelectual de nuestro cine.

En cuanto a una comprensión teórica del cine, existen todavía pocos esfuerzos individuales en este campo fuera de nuestro país, ya que sólo aquí existe un intento intensivo y sistemático de parte de los propios cineastas por trabajar en la investigación y análisis de esta, la más maravillosa de las artes.

Como *arte* auténticamente importante, el cine es único, porque es, en el sentido más amplio del término, hijo del socialismo. El resto de las artes tienen siglos de tradición detrás de ellas.

Los *años* que abarca *toda* la historia de la cinematografía son menos que los *siglos* en que se han desarrollado las otras artes.

Sin embargo, lo principal es que el *cine como arte* en general, y, además, como arte que no sólo es igual sino en muchos aspectos superior a las artes semejantes, empezó a sonar seriamente sólo al empezar la cinematografía socialista.

Aunque fue cuestión de años la realización plena de nuestro cine, que alguno de los grandes cerebros de nuestro país consideró como la más importante de las artes y la de mayor potencia de masas, se requirió de una brillante constelación de películas soviéticas antes de que la gente al otro lado de la frontera empezara a hablar del cine como un arte que merecía una atención tan seria como la que de ordinario se le da al teatro, la literatura o la pintura.

Fue entonces que el cine se elevó más allá del nivel del *music-hall*, el parque de diversiones, el zoológico y la cámara de horrores, para ocupar su lugar en la familia de las grandes artes.

El cine parecería ser la etapa más alta de la personificación de las potencialidades y aspiraciones de cada una de las artes.

Además, el cine es esa síntesis genuina y acabada de todas las manifestaciones artísticas que cayeron en pedazos después del punto culminante de la cultura griega, al que en vano aspiró Diderot en la ópera, Wagner en el drama musical, Scriabin en sus *color-concerti*, etcétera.

Para la escultura: el cine es una cadena de formas plásticas cambiantes que hacen estallar, por fin, épocas enteras de inmovilidad.

Para la pintura: el cine no sólo es una solución para el problema del movimiento en las imágenes pictóricas, sino que además es la realización de una forma nueva y sin precedentes del arte gráfico, un arte que es una corriente libre de formas que cambian, se transforman, mezclando cuadros y composiciones, hasta ahora sólo posible en la música.

La música siempre ha tenido esta posibilidad, pero con la llegada del cine, el flujo melodioso y rítmico de la música adquirió nuevas potencialidades de fantasía: visuales, palpables, concretas (es cierto que nuestra práctica de este nuevo arte cuenta sólo con unos cuantos casos de fusión completa de las imágenes visuales y auditivas).

Para la literatura: el cine es una expansión de la dicción estricta lograda por la poesía y la prosa hacia un nuevo ámbito en donde la imagen deseada se materializa directamente en percepciones audiovisuales.

Por último, sólo en el cine se funden en una verdadera unidad aquellos elementos separados del espectáculo que una vez fueran inseparables, en los albores de la cultura, y que por siglos el teatro ha tratado inútilmente de amalgamar de nuevo.

He aquí una unidad real:

De la masa y del individuo, en la cual la masa es genuina y no un puñado de participantes en una "escena de muchedumbre", que corren a la parte de atrás del escenario para reaparecer por el lado opuesto y dar la impresión de "atestado".

Aquí hay una unidad de hombre y espacio. ¡Cuántas mentes inventivas han tratado sin éxito de resolver este problema en el escenario! Gordon Craig, Adolphe Appia y tantos otros. Y cuán fácilmente se resuelve en el cine.

La pantalla no necesita adaptarse a las abstracciones de Craig para hacer al hombre y su medio proporcionados. No satisfecha con la simple realidad del decorado, la pantalla obliga a la propia realidad a participar en la acción. "Nuestros bosques y colinas danzarán", ya no es sólo una línea divertida de una fábula de Krylov, sino la parte orquestal tocada por el paisaje, que desempeña una parte en la película tan importante como todo lo demás. En un solo acto cinematográfico, la película funde a la gente y al individuo aislado, al pueblo y al país. Los funde con un cambio vertiginoso y una transposición. Con un alcance que abarca comarcas enteras o un personaje solo. Con su habilidad para seguir detenidamente no sólo las nubes que se arremolinan en las colinas, sino también la manera en que se forma una lágrima bajo las pestañas.

El diapasón de las potencialidades creativas del dramaturgo se amplía más allá de todo límite. Y el teclado del mezclador de sonido, que hace mucho dejó de ser un mero compositor, se estira leguas a derecha e izquierda abarcando no sólo todos los sonidos de la naturaleza, sino también cualquiera que invente el autor.

Olvidamos a veces que tenemos en las manos un milagro auténtico, un milagro de potencialidades técnicas y artísticas, del cual sólo hemos aprendido a utilizar una parte hasta ahora.

Haríamos bien en recordar esto los que hemos comprendido que no existen ni límites ni barreras infranqueables para la actividad creativa.

Una y otra vez resplandecerán las ventajas del cine si logramos representarnos las artes de acuerdo con el grado en que se adaptan a su tarea primordial: reflejar la realidad y al amo de esa realidad, el hombre.

Cuán estrecho es el diapasón de la escultura que se ve obligada en la mayoría de los casos a arrancar al hombre de su medio y sociedad inseparables con el fin de insinuar —mediante los rasgos y la postura— su mundo interno, que es un espejo del mundo en torno a él. Un diapasón privado de palabra, color, movimiento, las fases cambiantes del drama, el despliegue progresivo de acontecimientos.

Cuán frustrados se han visto los esfuerzos de los compositores —de Richard Strauss, sobre todo— por imponerle a la música la tarea de transmitir imágenes específicas.

Cuán limitada la literatura, capaz de penetrar hasta en los más sutiles recovecos de la conciencia humana así como en el movimiento de épocas y acontecimientos con métodos especulativos y medios melódicos y rítmicos, pero que sólo puede aludir a esa amplitud de sentidos que cada línea y cada página requieren.

Cuán imperfecto y limitado también es el teatro en este respecto. Sólo mediante la *"acción física" y el comportamiento* externo puede transmitir al espectador su contenido interno, el movimiento interno de la conciencia y los sentimientos, el mundo interno en el que viven los personajes y el propio autor. Pero no es sólo esto el material de la representación.

Rechazando tanto lo fortuito como las "limitaciones imitativas" de las artes tal y como las define Lessing, y basándonos en los factores más importantes, podríamos describir el método de cada una de las artes:

El método de la escultura: configurado sobre la estructura del cuerpo humano.

El método de la pintura: configurado sobre las posiciones de los cuerpos y sus relaciones con la naturaleza.

El método de la literatura: configurado sobre las interrelaciones de la realidad y el hombre.

El método del teatro: configurado sobre el comportamiento y la actividad de la gente conmovida por motivos internos y externos.

El método de la música: configurado sobre las leyes de las armonías internas de los fenómenos emocionalmente aprehendidos.

De una u otra manera, todos éstos —desde el más externo y lapidario, pero más material y menos efímero, hasta el más sutil y plástico, pero menos concreto y trágicamente efímero— con todos los recursos de que disponen apuntan hacia un solo objetivo.

Y el objetivo consiste en reconstruir, reflejar la realidad y sobre todo la conciencia y sentimientos del ser humano mediante las estructuras y los métodos. Ninguna de las artes "previas" ha logrado conseguir este objetivo plenamente.

Ya que el tope de uno es el cuerpo humano.

El tope de otro es sus actos y su comportamiento.

El tope del tercero es la elusiva armonía emocional que asiste a éstos.

El pleno abarcamiento del mundo interno del hombre, de toda una reproducción del mundo externo, no se puede lograr con ninguna de estas artes.

Cuando cualquiera de ellas se esfuerza por lograrlo aventurándose fuera de sus fronteras, se rompe inevitablemente la base misma que contiene al arte.

El intento más heroico por lograr esto en literatura lo hizo James Joyce en *Ulises* y en *Finnegans Wake*. En estas obras se alcanzó el límite en la reconstrucción del reflejo y la refracción de la realidad en la conciencia y sentimientos del ser humano.

La originalidad de Joyce está expresada en su intento por llevar a cabo esta tarea con un método de escritura especial de un nivel dual: desplegando el desarrollo de los acontecimientos simultáneamente a la manera específica en que estos acontecimientos pasan a través de la conciencia y los sentimientos, las asociaciones y emociones de uno de sus personajes principales. Como en ninguna otra parte, aquí la literatura logra una palpabilidad casi fisiológica. A todo el arsenal de métodos literarios de influencia se le ha añadido una estructura composicional que yo llamaría "ultralírica". Ya que mientras la lírica, junto con la fantasía, reconstruye el pasaje más íntimo de la lógica interna de sentimiento, Joyce la configura sobre la organización fisiológica de las emociones y la embriología de la formación del pensamiento.

A veces el efecto es asombroso, pero el precio que se paga es la disolución total del fundamento mismo de la dicción literaria, la descomposición total del propio método literario; para el lector novato el texto se ha convertido en un abracadabra.

En esto Joyce compartió el triste destino de todas las llamadas tendencias de "izquierda" en el arte que alcanzaron un florecimiento pleno con la entrada del capitalismo a su etapa imperialista.

Y si examinamos estas artes "izquierdistas" desde el punto de vista de la tendencia tal y como fue descrita, encontramos una explicación extremadamente singular de estos fenómenos.

Por un lado hay una firme creencia en la permanencia del orden existente, y de ahí una convicción de las limitaciones del ser humano.

Por el otro, las artes tienen la necesidad de ir más allá de sus limitaciones.

Con frecuencia esto produce una explosión, pero no una explosión dirigida hacia afuera, hacia la ampliación del cuadro del arte, que sólo se logrará al ampliar su contenido en una dirección antimperialista y revolucionaria, sino hacia adentro, hacia los *medios*, no hacia el *contenido*. La explosión no es creativa y progresiva, sino destructiva.

Las artes mismas sólo pueden escapar de las cadenas de las limitaciones burguesas con una ideología revolucionaria y con temas revolucionarios.

Por lo que respecta a sus medios expresivos, aquí el escape reside en una transición a una etapa más perfeccionada de todas sus potencialidades: el cine. Porque sólo el cine puede tomar, como base estética de su dramaturgia, no sólo la estática del cuerpo humano y la dinámica de su acción y comportamiento, sino también un diapasón infinitamente más amplio, que refleja el múltiple movimiento y los sentimientos y pensamientos cambiantes del ser humano. No se trata simplemente de material para la descripción de la acción y comportamiento del ser humano en la pantalla, sino que también es el cuadro composicional sobre el que se ha distribuido una reflexión consciente y sentida del mundo y de la realidad.

Con qué facilidad puede el cine proyectar en una gráfica igual de sonido y visión la riqueza de la realidad y la riqueza de las fuerzas que las controla, obligando cada vez más al tema a nacer mediante el proceso de narrativa cinematográfica, escrita desde una posición de emoción indivisible del ser humano que piensa y siente.

Ésta no es una tarea para el teatro. Se trata de un nivel más allá del "tope" de sus posibilidades. Y cuando quiere saltar por sobre los límites de estas posibilidades tiene también, igual que la literatura, que pagar el precio de sus cualidades realistas y vitales. Se tiene que retirar a la inmaterialidad de un Maeterlinck, como hemos visto en sus obras, y cuyo *programa* soñado para el teatro encontró tan escurridizo este ideal como su propio pájaro azul.

¡En qué escombros de antirrealismo aterriza inevitablemente el teatro en el momento en que se fija metas "sintéticas"! Basta con señalar dos ejemplos de esta verdad: el Théâtre d'Art y el Théâtre des Arts, inaugurados ambos en París en 1890 y 1910 respectivamente.

La máxima del primero de estos teatros, fundado por el poeta simbolista Paul Fort, era: *La parole crée le décor comme le reste.*[1]

En la práctica, ello condujo a producciones como la de Pierre Quillard, *La fille aux mains coupées* (1891). Esta obra,

> . . . en forma de un diálogo poético, se escenificó de la siguiente manera: a un lado del proscenio, un narrador leía los pasajes en prosa indicando los cambios de escena y la exposición de la trama, mientras que en el escenario, velados por una cortina de gasa, los actores se movían y declamaban los versos ante un fondo hecho de un panel dorado en el que están representadas unas figuras primitivas tipo icono de ángeles en oración, pintadas por Paul Séruzier. Este escenario estilizado iba . . . a servir como un medio para "revelar el lirismo atrapado en los versos".[2]

El crítico Pierre Véber escribió:

> Se le da preferencia a la palabra lírica. Pareciera que el teatro se desvanece para ceder el paso a la declamación del diálogo que, a su vez, es una especie de decorado poético.

Pierre Quillard quiso que "el decorado sea una ficción puramente ornamental, para servir como suplemento de la ilusión mediante analogías, en color y línea, con el drama".[3]

> En la búsqueda de nuevos métodos de "contagio inductivo" de los espectadores, el teatro de Paul Fort trató de darle la sustancia de la práctica a la teoría de las correspondencias entre los diferentes sentidos, una idea popular entre los poetas y teóricos del simbolismo. . .[4]

Estas direcciones nuevas en el teatro, que no son reprobables en sí mismas, condujeron a los excesos más absurdos y superficiales.

> [Paul Fort] presentó *Le cantique des cantiques* de J.-Napoléon Roinard "en ocho emblemas místicos y tres paráfrasis", con un acompañamiento de música y de perfumes "compuesto en una tonalidad correspondiente a los diversos versos". Porque el autor, inspirado por la *Voyelles* de Rimbaud, la teoría de la instrumentación de René Ghil y el *Livre d'orchestration des parfums* de Chardin Hardancourt, trató de establecer una armonía de tono musical, de poema y de decorado, y de los olores de los perfumes.[5]

Creo que fue una imperfección de correspondencia encontrada entre los otros elementos lo que llevó a este absurdo.

---

[1] Citado en Léon Moussinac, *La décoration Théâtrale*, París, F. Rieder, 1922, p. 13.

[2] A. Gvozdëv, *Zapadno-yevropeiskii teatre na rubezhe XIX i XX stoletii*, Leningrado, Iskusstvo, 1939.

[3] Citado en Moussinac, *op. cit.*, pp. 12, 14.

[4] Gvozdëv, *op. cit.*

[5] Moussinac, *op. cit.*, p. 16.

El programa del teatro posterior (fundado por el adinerado diletante Jacques Rouché) contenía muchos puntos de naturaleza semejante, tales como "los diseñadores Dethomas, Drésa y Piot se lucieron en la invención de un decorado convencionalizado, esforzándose por componer 'una sinfonía de colores que complementara la sinfonía de sonidos' ".[6]

Todos estos intentos de síntesis fracasan inevitablemente y sólo conducen a un antirrealismo.

Sin embargo, cuando se plantean estos mismos objetivos para el cine, no sólo no se alejan del realismo, sino que aumentan el poder de su efecto realista.

El inesperado narrador "informante", por ejemplo, que está modelado según el narrador en el teatro Kabuki, estaba perfecta y orgánicamente entretejido en forma de subtítulos dentro de la textura del filme incluso en la época del cine mudo.

Todavía en la actualidad el subtítulo narra moderadamente "los pasajes en prosa indicando los cambios de escena y la exposición de la trama" mientras deja la experiencia lírica de los personajes al elemento pictórico del cine.

Incluso en el cine mudo hemos hecho esfuerzos por avanzar en esta dirección, tejiendo los subtítulos dentro del fragor mismo de la acción, dramatizándolos con montaje y con proporciones variables dentro del cuadro. Recuérdese los títulos en la secuencia que abre *Lo viejo y lo nuevo*, introducidos directamente en el ritmo emocional y la atmósfera del filme.

100

no 10,

ni 20,

sino
precisamente

cien
mil

millones

y así sucesivamente.[7]

---

[6] Gvozdëv, *op. cit.*

[7] El contexto de estos títulos que abren se puede encontrar en el tratamiento de *Lo viejo y lo nuevo*, publicado en *Film writing form*, compilado por Lewis Jacobs, Nueva York, Gotham Book Mart, 1934.

En el cine sonoro el subtítulo, que mantiene su lugar entre los medios expresivos (pruébese a quitar los títulos de *Mínimo y Pojarski*[8] y se verá qué queda), y su contraparte, la voz misma del narrador (una "convención" casi idéntica a la de los teatros que acabamos de describir), se emplean con éxito. El narrador es una voz cuyas potencialidades para un entretejido dramático apenas han sido tocadas por el cine.

Pirandello solía soñar en voz alta con lo que podría hacerse con esta voz cuando nos encontramos en Berlín en 1929.

¡Cuán cercana está una voz así, que interviene en la acción desde fuera de la acción, de aquel concepto de Pirandello! Su empleo con propósitos irónicos fue exitosamente demostrado por René Clair en *Le dernier milliardaire*, y con más sagacidad todavía por Kulechov en el filme *El gran consolador*, de O. Henry.

El único diseño dramático y aun trágico que se le ha dado a esta voz en los filmes soviéticos es el de Esther Schub y el del autor de su comentario, Vsevold Vishnevski, en *España*, aunque su efecto se oscureció por una composición de la narración no considerada suficientemente y por una precaria grabación. No obstante, el origen de este y de muchos otros usos similares en el cine documental puede encontrarse en el texto de Ernest Hemingway, escrito y hablado para *The Spanish earth*, de Ivens.

El "misterio" de la gasa a lo ancho del escenario del Théâtre d'Art aparentemente reside en un deseo de "unificar" la diversidad del medio materialmente real del decorado pintado, la gente tridimensional y las texturas reales (tal como las superficies brillantes).

Para el teatro éste es el más difícil de los problemas (la solución se ha buscado en cientos de variaciones que casi siempre conducen a algún grado de tontería), pero el cine es capaz de resolverlo con la mayor facilidad, al operar, como lo hace, con imágenes captadas fotográficamente, tan reales en apariencia como los propios objetos. En los misterios de la grabación de sonidos fantasiosa, activa, y no meramente naturalista y pasiva, yace la potencialidad secreta similar a la armonización de los sonidos, que en su sustancia vital, directa, podría no ser capaz de una combinación y una orquestación.

Por último, el cine alcanza su mayor éxito en un campo del que ha tenido que retirarse el teatro, derrotado. No se trata solamente de que "una sinfonía de colores suplemente la sinfonía de sonidos" que es donde el cine ha disfrutado de una victoria particularmente feliz.[9]

---

[8] Escrita por Victor Shklovski y dirigida por Pudovkin, es su película menos conocida en Estados Unidos, donde en 1940 tuvo una circulación limitada sin títulos en inglés

No, el éxito del cine se da en un ámbito en el que sólo el cine tiene cabida. Se trata de una total y auténtica "revelación del lirismo atrapado en los versos" —ese lirismo que inevitablemente posee el autor de un filme en sus pasajes específicamente emotivos.

Hemos señalado ya los frustrantes resultados que se han visto tanto en el teatro como en la literatura de "izquierda".

La solución para este problema ha quedado por entero en manos del cine.

Sólo en el cine pueden los acontecimientos reales, con su riqueza de material y plenitud sensible, ser *simultáneamente*:

épicos, en la revelación de su contenido,

dramáticos, en el tratamiento de su tema, y

líricos, a tal grado de perfección que devuelve el matiz más delicado de la experiencia del autor sobre el tema, algo sólo posible en un modelo de forma tan exquisito como el sistema de imágenes audiovisuales del cine.

Cuando un trabajo fílmico o cualquiera de sus partes alcanza esta triple síntesis dramática, su poder de impresión es particularmente grande.

Las tres secuencias de mi propio trabajo que considero más exitosas tienen ese carácter: son épicas, dramáticas y simultáneamente líricas, si por lirismo se entienden esos matices de la experiencia individual múltiple que determina las formas resultantes.

Las secuencias son: "los escalones de Odesa" y "enfrentando al escuadrón", en *Potiomkin*, y el "ataque de los caballeros" en *Alexander Nevski*. Sobre la primera y la tercera de estas secuencias he escrito con detalle,[10] diciendo de la secuencia en los escalones que su avance de composición "se comporta como un ser humano en estado de éxtasis", y que el galope que avanza de los caballeros es "en el tema: el golpe de las pezuñas; en la estructura: el latido de un corazón agitado. . ."

Lo mismo puede decirse del encuentro del *Potiomkin* con la flota, en donde la palpitante maquinaria personificaba el agitado corazón colectivo del acorazado, mientras que el ritmo y las cadencias de este palpitar querían reproducir la experiencia lírica del autor al imaginarse a sí mismo en la posición del barco rebelde.

---

[9] No quiero decir sólo en la utilización de procesos, como el tecnicolor, el afgacolor, etc., sino en la utilización sensible de una rica gama que va del negro al blanco, dentro del cine sonoro.

[10] En el ensayo anterior.

El cine resuelve tales problemas con la mayor facilidad.

Pero la cuestión no es la facilidad con que lo hace, ni el que lo pueda hacer. Lo que importa es la concreción, la materialidad, la compatibilidad absoluta de todos estos logros con las exigencias del realismo, esa condición categórica para un arte fructífero, valioso, vital: el arte socialista.

Por lo tanto, con respecto a estos rasgos del cine, se trata de un paso adelante de todos los campos relacionados, permaneciendo al mismo tiempo como contemporáneo del teatro, la pintura, la escultura y la música. Hubo una época en que, con petulancia juvenil, consideraba que ahora que había aparecido un arte más avanzado que ningún otro en sus potencialidades y funciones, era el momento de que se retiraran. Hace quince años, cuando sólo "contemplaba" el trabajo fílmico, llamé al teatro y al cine "las dos calaveras de Alejandro el Grande". Recordando la anécdota de la carpa museo en donde se exhibía entre otras cosas la calavera de Alejandro a la edad de veinticinco años y, junto con ella, su calavera a la edad de cuarenta, sostuve que la existencia del teatro junto a la del cine era absurda, ya que el cine era la edad madura del teatro. . .

Naturalmente que esta afirmación pertenecía más bien a mi propia biografía, ya que el que crecía era yo, alejándome del teatro y adentrándome en el cine. No se puede negar que el teatro ha aguantado gallardamente mis ataques y se sigue manteniendo apaciblemente al lado de su forma más avanzada, que es el cine.

Pero tal vez este avance no sea tan obvio para todos. ¿Habrá necesidad de apilar ejemplo tras ejemplo de este hecho tan evidente?

Limitémonos por el momento a un elemento teatral, el elemento más teatral del teatro: el actor. ¿Acaso las exigencias que el cine le ha hecho al actor no sobrepasan en refinamiento todo lo que éste requiere para sobrevivir en el escenario?

Véase el trabajo fílmico de incluso los mejores actores, sobre todo en sus pininos en el medio. ¿No es cierto que lo que parecía el más alto grado de verdad y de fidelidad emotiva en el escenario en la pantalla resulta como una exagerada sobreactuación llena de muecas epilépticas?

Hubo que hacer muchos esfuerzos, incluso por parte de los mejores maestros del escenario, antes de poder reconstruir en la "estrecha puerta" de la pantalla un arte que se desarrolló en el amplio marco del teatro. Cuánto más exquisita y sutil es la actuación de escena en escena, y aun de película en película. Ante los mismos ojos del espectador, la "teatralidad" en la pantalla se transforma en una genuina vitalidad. Cuán asombroso e iluminador a este respecto fue el desarrollo del fallecido Boris Schukin, no sólo de papel en papel, sino de película en película haciendo siempre el mismo papel. Obsérvesele en *Lenin en octubre* y después en *Lenin en 1918.*

Un autocontrol ejecutado al milímetro del movimiento. Un grado de fidelidad al sentimiento que no permite refugiarse en convenciones teatrales ya abolidas por el cine. Una superconcentración y una apropiación instantánea del papel, ambas cosas incomparablemente más difíciles en el cine que en el teatro, en donde el actor no se tiene que quemar bajo las luces del estudio o desarrollar su papel en medio de la calle, del océano, de la cabina de un avión haciendo piruetas —representar primero la muerte y dos meses después el frío que la antecedió.

Como podemos ver, los índices son los mismos, pero las exigencias han crecido enormemente, y es obvio e innegable que ha habido un enriquecimiento retrospectivo de etapas anteriores de desarrollo que se han efectuado simultáneamente.

Y a la inversa.

Discriminar, y habiendo discriminado, desarrollar uno u otro elemento del cine sólo es posible mediante un estudio completo de los fenómenos básicos del cine. Y el origen de cada uno de estos elementos yace en otras artes.

Nadie que no haya aprendido todos los secretos de la *mise-en-scène* de manera cabal, puede aprender montaje.

Un actor que no domina todo el arsenal del arte teatral jamás podrá desarrollar plenamente sus potencialidades cinematográficas.

Sólo dominando toda la cultura de las artes gráficas puede un camarógrafo realizar la base composicional de la toma.

Y sólo fundándose en toda la experiencia de la dramaturgia, la poesía épica y el lirismo, puede un escritor crear un trabajo terminado en ese fenómeno literario sin precedentes que es la escritura de guiones, que lleva en sí una síntesis de las formas literarias de la misma manera que el cine como un todo contiene una síntesis de todas las formas del arte.

Habiendo logrado su más alto nivel de desarrollo en la forma del cine, el inacabable potencial de todo el arte se presenta no sólo ante maestros, artistas, artesanos. Así de inapreciable es lo que este último desarrollo del arte como un todo ofrece a aquellos que meditan en las leyes generales de la creación artística —y a aquellos que se esfuerzan teóricamente por captar el fenómeno del arte generalmente como un fenómeno social con sus métodos originales e inimitables de reflejar el mundo y la realidad. Para este propósito, nuestro cine es una mina inagotable para definir las leyes generales y condiciones del arte como una de las reflexiones más características de la actividad espiritual del hombre.

Al tener a nuestra disposición una etapa tan perfecta del desarrollo de las artes, fundidas en una —en la cinematografía—, ya podemos hacer infinitas deducciones en cuanto al sistema global y método del arte, exhaustivas para todas las artes, y no obstante peculiares e individuales para cada una de ellas.

Porque aquí —es decir, en el cine— por primera vez hemos logrado un *arte genuinamente sintético —un arte de una síntesis orgánica en su esencia misma, y no un "concierto" de artes coexistentes, contiguas, "entrelazadas", sino realmente independientes.*

Por último, hemos tenido en nuestras manos un medio de aprendizaje de las leyes fundamentales del arte —leyes que hasta ahora sólo habíamos podido abordar pieza por pieza, un poquito de la experiencia de la pintura aquí, un poquito de la práctica teatral allá, otro poco de la teoría musical. Así, el *método del cine, cuando se le comprenda plenamente, nos permitirá revelar una comprensión del método del arte en general.*

Ciertamente tenemos algo de que estar orgullosos en el vigésimo aniversario de nuestro cine. Dentro de nuestro país. Y más allá de sus fronteras. Dentro del arte cinematográfico mismo —y más allá de sus fronteras, a través de todo el sistema del arte.

Sí, tenemos algo de que estar orgullosos, y por lo cual trabajar.

[1939]

DICKENS, GRIFFITH Y EL CINE EN LA ACTUALIDAD

> La gente hablaba como si antes de Wagner no hubiera habido música dramática o descriptiva; como si antes de Whistler no hubiera habido pintura impresionista; en tanto que yo, estaba encontrando que el camino más seguro para producir un efecto de osada innovación y originalidad era revivir la antigua atracción por los discursos largos y retóricos; apegarse estrechamente a los métodos de Molière; levantar en peso a los personajes de las páginas de Charles Dickens.
>
> GEORGE BERNARD SHAW[1]

"La olla lo empezó. . ."

Así abre Dickens su *El grillo del hogar.*

"La olla lo empezó. . ."

¡Nada podría estar más lejos de las películas! Trenes, vaqueros, persecuciones. . . ¿y *El grillo del hogar*? "¡La olla lo empezó!" Aunque, por extraño que parezca, también las películas estaban hirviendo en esa olla. A partir de aquí, de Dickens, de la novela victoriana, brotan las primeras tomas de la estética fílmica norteamericana, ligada para siempre al nombre de David Wark Griffith.

Aunque a primera vista esto no parezca sorprendente, resultaría incompatible con nuestros conceptos tradicionales de cinematografía, en particular con aquellos asociados en nuestra mente con el cine norteamericano. Pero, de hecho, esta relación es orgánica, y la línea "genética" de descendientes es bastante congruente.

Antes que nada veamos la tierra en donde el cine tal vez no naciera, pero ciertamente era el terreno en donde crecería hasta dimensiones inimaginadas y sin precedentes.

Sabemos de dónde vino el cine por primera vez como fenómeno mundial. Conocemos el lazo inseparable entre el cine y el desarrollo industrial de Norteamérica. Sabemos cómo la producción, el arte y la literatura reflejan el aliento capitalista y la construcción de los Estados Unidos de América. Y también sabemos que el capitalismo encuentra su reflejo más agudo y expresivo en el cine norteamericano.

---

[1] George Bernard Shaw, *Back to Methuselah* (prefacio), Londres, 1921.

Pero ¿qué identidad posible existe entre este Moloch de la industria moderna, con su *tempo* embriagante de ciudades y metros, su rugido de competencia, su huracán de transacciones en la Bolsa, por un lado, y. . . las novelas apacibles, patriarcales del Londres victoriano de Dickens, por el otro?

Comencemos con este "*tempo* embriagante", este "huracán" y este "rugido". Son los términos que utilizan para describir a Estados Unidos las personas que sólo conocen el país a través de libros —libros limitados en cantidad, y no seleccionados demasiado cuidadosamente.

Quienes visitan la ciudad de Nueva York se recobran pronto de su asombro ante este mar de luces (que realmente es inmenso), este torbellino de la Bolsa (algo semejante, en realidad, no hay en ninguna parte), y todo este rugido (suficiente casi para ensordecerlo a uno).

En cuanto a la velocidad del tráfico, uno no puede verse apabullado por ella en las calles de la metrópoli por la simple razón de que ahí la velocidad no puede existir. Esta intrigante contradicción reside en el hecho de que los potentes automóviles son tantos y van tan apretujados, que no pueden moverse más rápido de calle a calle que los caracoles, deteniéndose en cada cruce no sólo para que pasen los peatones, sino para que circule el lentísimo tráfico que viene de las calles transversales.

A medida que se avanza lentísimamente entre un apretado paquete helado de otros humanos que conducen automóviles igualmente potentes e imperceptiblemente móviles, se tiene tiempo suficiente para meditar acerca de la dualidad que hay tras el rostro dinámico de Norteamérica, y de la profunda interdependencia de esta dualidad en todos y todo lo norteamericano. Y mientras el motor de 90 caballos de fuerza lo va tironeando de manzana a manzana por las calles empinadísimas, los ojos recorren las suaves superficies de los rascacielos. Varias ideas entran entonces con indolencia a la mente: "¿Por qué no parecen altos?" "¿Y por qué, con toda su altura, resultan cálidos, domésticos, como de pueblo chico?"

Súbitamente se da uno cuenta del "truco" que le hacen los rascacielos a uno: aunque tienen muchos pisos, cada piso es bastante bajo. De inmediato el elevado rascacielos produce la impresión de estar construido con una serie de edificios de pueblo chico, colocados uno sobre el otro. Basta con ir un poco más allá de los límites de la ciudad o, en algunas ciudades, más allá del centro, para ver los mismos edificios apilados, no por docenas o cincuentenas o centenares, uno sobre otro, sino en hileras interminables de tiendas y casitas de campo de uno o dos pisos a lo largo de las avenidas principales o de calles laterales medio rurales.

En este punto (entre las "trampas de velocidad") se puede volar tan rápido como se quiera; aquí las calles están casi desiertas, el tráfico es fluido —exactamente lo opuesto a la congestión metropolitana que uno acaba de dejar—, ni huella de esa enfebrecida actividad sofocada en las prensas de piedra de la ciudad.

A menudo se topa uno con regimientos de rascacielos que se han desplazado hasta el campo, torciendo sus densas redes de vías en torno a ellos; pero, simultáneamente, el pequeño pueblo agrícola pareciera haberse desbordado por todas partes en las ciudades salvo en sus centros; aquí y allá da uno la vuelta a una esquina con rascacielos, y es sólo para toparse con alguna casa de arquitectura colonial, aparentemente arrancada de alguna sabana distante de Luisiana o Alabama para traerla al corazón mismo de la ciudad financiera.

Pero se produjo esta oleada provinciana que dejó una casita de campo aquí, una iglesia allá (royendo una esquina de esa monumental Babilonia moderna que es Radio City), o bien un cementerio abandonado inesperadamente en el centro mismo del distrito financiero, o la ropa tendida del distrito italiano que revolotea a la vuelta de la esquina de Wall Street —este buen provincialismo se ha volcado en los apartamentos, apiñándose en torno a las chimeneas, provistos de blandas mecedoras y carpetitas de encaje que envuelven las maravillas de la técnica moderna: refrigeradores, lavadoras, radios.

Y en los editoriales de los periódicos populares, en los aforismos del sermón radial y en la publicidad transcrita hay una actitud firmemente atrincherada que por lo general es definida como "muy estilo oriente" —actitud que se puede encontrar bajo cualquier chaleco o bombín en donde uno habitualmente esperaría encontrar un corazón o un cerebro. Uno se sorprende principalmente por la abundancia de elementos patriarcales de pueblo pequeño en la vida y costumbres norteamericanas, en su moral y filosofía, en el horizonte ideológico y las reglas de comportamiento de su cultura.

Para entender a Griffith hay que visualizar una Norteamérica hecha de algo más que la visión de los automóviles de alta velocidad, de los trenes aerodinámicos, las veloces cintas de los teleimpresores, las inexorables correas de transmisión. Uno se ve obligado a entender este otro lado de Norteamérica también: Norteamérica, la tradicional, la patriarcal, la provinciana. Y entonces el asombro ante el lazo entre Griffith y Dickens será considerablemente menor.

Los hilos de estas dos Norteaméricas están entretejidos en el estilo y la personalidad de Griffith, al igual que en sus secuencias de montaje paralelas más fantásticas.

Pero lo que resulta más curioso es que pareciera que Dickens ha guiado *ambas* líneas del estilo de Griffith, reflejando ambas caras de Norteamérica: la Norteamérica del pueblo pequeño y la Norteamérica superdinámica.

Lo anterior puede detectarse de inmediato en el Griffith "íntimo" de la vida norteamericana contemporánea o pasada, donde Griffith es profundo, en esos filmes sobre los cuales me dijo que "fueron hechos para mí mismo e invariablemente rechazados por los exhibidores".

Pero sí nos sorprendemos un poco cuando vemos que la construcción del Griffith "oficial" y suntuoso; el Griffith de los *tempi* tempestuosos, de la acción embriagante, de persecuciones agotadoras, ha sido guiado por el mismo Dickens. Veamos lo que de cierto tiene esto.

Examinaremos primero al Griffith "íntimo", y al Dickens "íntimo".

La olla lo empezó. . .

En cuanto reconocemos esta olla como un primer plano típico, exclamamos: "¿Por qué no lo habíamos notado antes? Pero claro, éste es el Griffith más puro. Cuán a menudo hemos visto un primer plano semejante al inicio de un episodio, una secuencia o toda una película suya." (A propósito, no deberíamos de pasar por alto el hecho de que una de las primeras películas de Griffith se basaba en *El grillo del hogar.*)[2]

Es cierto que esta olla es un primer plano típico de Griffith. Un primer plano, nos damos cuenta ahora, saturado de una "atmósfera" típica de Dickens, con la que Griffith, con igual maestría, puede envolver el severo rostro de la vida en *Way down East* y el rostro moral helado de sus personajes, que empujan a la culpable Anna (Lilian Gish) a la superficie resbaladiza del hielo resquebrajado.

---

[2] Estrenada el 27 de mayo de 1909, con Herbert Pryor, Linda Arvidson Griffith, Violet Mersereau, Owen Moore, esta película siguió a la adaptación dramática del *Grillo* que hiciera Albert Smith con la aprobación de Dickens.

¿Acaso no es la misma atmósfera implacable de frío que la que crea Dickens, por ejemplo, en *Dombey e hijo*? La imagen del Sr. Dombey se revela mediante el frío y la beatería. Y la huella del frío está en todos y todo —por todas partes. Y la "atmósfera" —siempre y por todas partes— es uno de los medios más expresivos para revelar el mundo interior y el talante ético de los propios personajes.

En Griffith reconocemos este método particular de Dickens; en sus inimitables personajes secundarios que parecen haber pasado directamente de la vida a la pantalla. No logro recordar quién habla con quién en una de las escenas callejeras de la historia moderna de *Intolerancia*, pero jamás voy a olvidar la máscara del peatón con su nariz saliente entre los anteojos y su barba desordenada, caminando con las manos asidas por detrás, como si estuviera esposado. Cuando pasa interrumpe el momento más patético de la conversación entre el muchacho y la muchacha sufrientes. De la pareja no puedo recordar nada, pero este peatón, que en la toma se ve cruzar sólo momentáneamente, está vivo ante mí ahora —¡y hace veinte años que vi la película!

De cuando en cuando estas figuras inolvidables parecen haber entrado en las películas de Griffith directamente de la calle: un actor secundario desarrollado por Griffith hasta el estrellato; el peatón que tal vez jamás vaya a ser filmado nuevamente; y ese maestro de matemáticas que es invitado a desempeñar el papel de un horripilante carnicero en *América* —el difunto Louis Wolheim— quien terminó la carrera fílmica así comenzada con su incomparable actuación como "Kat" en *Sin novedad en el frente*.

Estas figuras impactantes de viejos simpáticos también están muy en la tradición dickensiana, así como esas figuras ligeramente unidimensionales y nobles de doncellas frágiles y dolientes, y los chismorreos rurales y los diversos personajes singulares. Son particularmente convincentes en Dickens cuando los usa brevemente, en episodios.

> La única otra cosa que puede anotarse [Pecksniff] es que aquí, como casi en cualquier parte de sus novelas, los mejores personajes están mejor mientras menos tienen que hacer. Los personajes de Dickens son perfectos mientras él logre mantenerlos fuera de sus historias. Bumble es divino hasta que se le confía un secreto práctico y oscuro. . . Micawber es noble siempre y cuando no esté haciendo nada; pero cuando espía a Uriah Heep es muy poco con-

> vincente... De igual manera, mientras que Pecksniff es lo mejor de la historia, la historia es lo peor en Pecksniff...[3]

Libres de esta limitación y con la misma credibilidad, los personajes de Griffith crecen de figuras episódicas a esas imágenes terminadas y fascinantes de la gente de carne y hueso, en las que su obra es tan rica.

En lugar de discutir esto en detalle, volvamos al hecho más obvio: el crecimiento del segundo aspecto del oficio creativo de Griffith, mago del *tempo* y del montaje; un aspecto para el cual resulta sorprendente encontrar la misma fuente victoriana.

Cuando Griffith propuso a sus empleados la novedad de los "trozos" paralelos para su primera versión de *Enoch Arden* (*After many years*, 1908), esta es la discusión que tuvo lugar, tal y como lo registra Linda Arvidson Griffith en sus memorias de los días de la Biograph:

> Cuando el Sr. Griffith sugirió una escena que mostraba a Annie Lee esperando el regreso de su marido, que iría seguida por una escena de Enoch desterrado a una isla desierta, resultó muy desconcertante. "¿Cómo se puede contar una historia saltando de esa manera? La gente no va a entender nada."
>
> "Y bien", dijo el Sr. Griffith, "¿no escribe así Dickens?"
>
> "Sí, pero Dickens; eso es escribir novelas; es diferente."
>
> "No tanto, éstas son historias fotografiadas; no es tan diferente."[4]

Pero, para hablar con toda franqueza, el asombro ante este tema y lo aparentemente inesperado de tales afirmaciones se deben únicamente a nuestra ignorancia de Dickens.

Todos lo leímos en nuestra infancia; nos lo bebimos de golpe sin darnos mucha cuenta de que resultaba irresistible no sólo por la manera en que captaba en detalle la infancia de sus héroes, sino también por su habilidad espontánea e infantil para contar historias, tan típica de Dickens como del cine norteamericano, lo que definitiva y delicadamente actúa sobre los rasgos infantiles del público. Nos preocupaba aún menos la técnica de composición de Dickens: para nosotros era inexistente —pero cautivados por los efectos de su técnica, seguíamos febrilmente a sus personajes de una página a la siguiente, observando cómo desaparecían de la vista en el momento más crítico, para reaparecer entre los lazos separados de la trama secundaria paralela.

---

[3] Gilbert Keith Chesterton, *Charles Dickens, the last of the great men*, Nueva York, The Readers Club, 1942, p. 107.

[4] D.W. Griffith, *When the movies were young*, Nueva York, E.P. Dutton and Company, 1925, p. 66.

Como niños, no prestábamos atención a esta mecánica. Como adultos, rara vez releímos sus novelas. Y al convertirnos en peliculeros nunca tuvimos tiempo de mirar más allá de las portadas de estas novelas para descubrir qué fue, exactamente, lo que nos cautivó de ellas y con qué medios estos volúmenes increíblemente gruesos atraparon nuestra atención de manera tan irresistible.

Por lo visto Griffith fue más perceptivo. . .

Pero antes de revelar qué pudo haber captado la tensa mirada del cineasta norteamericano en las páginas de Dickens, me gustaría llamar la atención a lo que el propio David Wark Griffith representaba para nosotros, los jóvenes cineastas soviéticos de los años veinte.

Para decirlo con sencillez y sin equivocaciones: una revelación.

Procúrese recordar nuestros primeros días, aquellos primeros años de la revolución socialista de octubre. El fuego de *Al calor del hogar* de nuestros productores fílmicos locales, se había apagado; *Los encantos de Nava*[5] de sus producciones perdieron su poder sobre nosotros y, murmurando a través de sus lívidos labios "Olvida el hogar", Judoleiev y Runich, Polonski y Maximov partieron hacia el olvido; Vera Jolodnaia a la tumba; Mozhujin y Lisenko a la expatriación.

El joven cine soviético recogía la experiencia de la realidad revolucionaria, de los primeros experimentos (Vertov), de las primeras empresas sistemáticas (Kuleshov), en preparación para esa explosión sin precedentes que se produjo en la segunda mitad de los años veinte, cuando se convertiría en un arte original, independiente y maduro que rápidamente obtendría el reconocimiento mundial.

En esos primeros días una mezcla de la más amplia variedad de filmes se estaba proyectando en nuestras pantallas. De este curioso revoltijo de viejos filmes rusos y otros nuevos que trataban de mantener las "tradiciones" y filmes nuevos que no hubieran podido llamarse soviéticos, así como filmes extranjeros que habían sido importados promiscuamente, o sacados de polvosos anaqueles, comenzaron a surgir dos corrientes principales.

Por un lado estaba el cine de nuestra vecina, la Alemania de la posguerra. El misticismo, la decadencia, la lánguida fantasía que siguieron en la alborada de la revolución fallida de 1923. La pantalla estaba pronta para reflejar este estado de ánimo. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Die Strasse, Schatten, Dr. Mabuse, der Spieler,*[6] que nos llegaban a través de nuestras pantallas, alcanzaron tal grado de terror, que nos mostraron una noche interminable preñada de sombras y crímenes siniestros.

---

[5] *Los encantos de Nava* (de Sologub) y *Al calor del hogar*, dos filmes rusos prerrevolucionarios, al igual que *Olvida el hogar*. Los nombres que siguen son de las estrellas femeninas y masculinas de esta época. [E.]

El caos de las exposiciones múltiples, de las disolvencias sobrefluidas, de las pantallas fragmentadas fue más característico de los últimos años veinte (como *Looping the loop* o *Geheimnisse einer Seele*),[7] pero ya filmes alemanes anteriores contenían más de un signo de esta tendencia. En la sobreutilización de estos recursos se reflejaba asimismo la confusión y el caos de la Alemania de la posguerra.

Todas estas tendencias de estado de ánimo y de método fueron anticipadas por *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), uno de los primeros y más famosos de estos filmes, este bárbaro carnaval de la destrucción de la saludable infancia humana de nuestro arte, esta tumba común para los orígenes del cine normal, esta combinación de histeria callada, lienzos abigarrados, pisos embadurnados, caras pintadas, y los gestos y actos afectados, inciertos de quimeras monstruosas.

El expresionismo apenas dejó huella en nuestro cine. Este hipnótico y pintado "San Sebastián del Cine" era demasiado ajeno al cuerpo y espíritu robustos y jóvenes de la clase en surgimiento.

Es interesante anotar que durante esos años las insuficiencias en el campo de la técnica fílmica desempeñaron un papel positivo. Ayudaron a evitar un paso en falso a aquellos cuyo entusiasmo los habría empujado en una dirección dudosa. Ni la dimensión de nuestros estudios, ni nuestro equipo de iluminación, ni los materiales disponibles para maquillaje, vestuario o escenario, nos permitió apilar en la pantalla semejante fantasmagoría. Pero fue principalmente otra cosa lo que nos contuvo: nuestro espíritu nos empujaba hacia la vida —entre la gente, dentro de la realidad que surgía de un país en regeneración. El expresionismo pasó a integrar la historia formativa de nuestro cine como un factor poderoso, de repulsión.

En películas como *The gray shadow, The house of hate, The*

---

[6] *Nosferatu* (1922), dirigida por F.W Murnau; *Die Strasse* (1923), dirigida por Karl Grune; *Schatten* (1923), dirigida por Arthur Robinson, *Dr Mabuse, des Spieler* (1922), dirigida por Fritz Lang.

[7] *Looping the loop* (1928), dirigida por Arthur Robinson; *Geheimnisse einer Seele* (1929), dirigida por G.W. Pabst.

mark of Zorro[8] apareció otro factor fílmico importante. Había en estas películas un mundo estremecedor e incomprensible, pero que no resultaba ni repulsivo ni ajeno. Por el contrario, era cautivador, atractivo en su manera de captar la atención de los jóvenes y futuros cineastas, exactamente de la misma manera que los ingenieros jóvenes y del futuro de la época se veían atraídos por las muestras de técnicas de ingeniería que nos eran desconocidas y que nos llegaban de la misma tierra distante y desconocida del otro lado del océano.

Lo que nos arrebataba no era sólo estos filmes, sino sus posibilidades. Igual que las posibilidades de un tractor hacían del cultivo colectivo una realidad, el temperamento y *tempo* ilimitado de estas obras asombrosas (y asombrosamente inútiles), procedentes de un país desconocido, nos llevaba a meditar sobre las posibilidades de una utilización profunda, inteligente, con un sentido de clase, de esta maravillosa herramienta.

La figura más apasionante en este trasfondo era Griffith, ya que fue en sus trabajos en donde el cine se hizo sentir como algo más que un entretenimiento o pasatiempo. Los nuevos y brillantes métodos del cine norteamericano se fundían en él junto con una profunda emotividad de la historia, con la actuación humana, con la risa y las lágrimas, y todo esto lo hacía con una habilidad extraordinaria para preservar el fulgor de una fiesta fílmicamente dinámica, capturada en *The gray shadow*, en *The mark of Zorro* y en *The house of hate*. Que el cine podía ser incomparablemente más grandioso, y ésta sería la tarea básica del floreciente cine soviético, nos lo mostraba el trabajo creativo de Griffith, y en sus películas encontrábamos siempre una confirmación de esto.

Nuestra encendida curiosidad de aquellos años por la *construcción y el método*, hábilmente discernió en dónde yacían los factores afectivos más poderosos en estas grandes películas norteamericanas. Se trataba de un campo hasta ese momento desconocido, que llevaba un nombre que nos resultaba familiar, no en el ámbito del arte, sino en el de la ingeniería y de los aparatos eléctricos, y que por primera vez tocaba el arte en su fase más avanzada: la cinematografía. Este campo, este método, este principio de construcción y elaboración era el *montaje*.

El montaje cuyos fundamentos habían sido asentados por la cultura fílmica norteamericana, pero cuya utilización plena, completa, consciente y su reconocimiento mundial fueron establecidos por nuestras películas. El montaje, cuyo surgimiento estará ligado para siempre al nombre de Griffith. El montaje, que desempeñó el papel más vital en el trabajo creativo de Griffith y le valió sus triunfos más gloriosos.

---

[8] *The house of hate* (1918), una serie dirigida por George Seitz, con Pearl White; *The mark of Zorro* (1921), dirigida por Fred Niblo, con Douglas Fairbanks. La película norteamericana que se exhibió en Rusia como *The gray shadow* no ha sido identificada aún. [E]

Griffith llegó al montaje mediante el método de acción paralela. Y esencialmente, fue aquí en donde llegó a un punto muerto. Pero no nos adelantemos. Examinemos la cuestión de cómo le llegó el montaje a Griffith o cómo llegó él al montaje.

Llegó mediante el método de acción paralela, y a la idea de acción paralela fue conducido ¡por Dickens!

A este respecto el propio Griffith hizo declaraciones, según A.B. Walkley, en *The Times* de Londres, el 26 de abril de 1922, durante una visita del director a Londres. Walkley escribe:

> [Griffith], según él mismo, es un pionero más que un inventor. Es decir, ha abierto nuevos caminos en la Tierra del Cine, bajo la guía de ideas que ha obtenido del exterior. Aparentemente sus mejores ideas las ha obtenido de Dickens, quien ha sido siempre su autor favorito. . . Dickens inspiró una idea en Griffith, y sus empleados (meros hombres de "negocios") se sintieron horrorizados; pero, explica Griffith, "volví a casa, releí una de las novelas de Dickens, y volví al día siguiente para decirles que o utilizaban mi idea o me despedían".
>
> Griffith, pues, encontró en Dickens la idea de la cual se colgó heroicamente. Así lo quiso el azar, ya que hubiera podido encontrar la idea en prácticamente cualquier parte. Newton dedujo la ley de gravedad de la caída de una manzana; pero una pera o una ciruela hubieran servido igualmente. La idea consiste simplemente en una "ruptura" en la narrativa, un desplazamiento de la historia de un grupo de personajes a otro. La gente que escribe el tipo de novelas largas y repletas de personajes al estilo de Dickens, sobre todo cuando van a ser publicadas en partes, encuentra conveniente este tipo de práctica. Se la encuentra en Thackeray, George Eliot, Trollope, Meredith, Hardy y, supongo, cualquier otro novelista victoriano. Griffith podría haber encontrado la misma práctica no sólo en Dumas *père*, a quien la forma importaba verdaderamente poco, sino en grandes artistas como Tolstoi, Turgueniev y Balzac. Pero, en realidad, no fue en ninguno de ellos sino en Dickens donde la encontró; y es significativo de la influencia predominante de Dickens el que sea citado como una autoridad en un recurso que, en el fondo, es común a toda la ficción.

Aun con un conocimiento superficial del trabajo del gran novelista inglés, se puede uno dar cuenta de que Dickens puede haber dado, y de hecho le dio, mucha más orientación a la cinematografía que la que la llevó al montaje de la acción paralela únicamente.

La semejanza de Dickens con las características del cine en método, estilo y particularmente en punto de vista y exposición, es realmente asombrosa. Y podría ser que en la naturaleza de estas características precisamente, en su comunidad tanto para Dickens como para el cine, resida parte del secreto de ese éxito masivo que ambos, dejando de lado los temas y tramas, ganaron y siguen ganando para ese tipo específico de exposición y escritura.

¿Qué eran las novelas de Dickens para sus contemporáneos; para sus lectores? Hay una respuesta: tenían con ellos la misma relación que tiene el cine en la actualidad con la misma capa social. Impelían al lector a vivir con las mismas pasiones. Apelaban a los mismos elementos buenos y sentimentales a los que apela el cine (cuando menos superficialmente); se estremecían de la misma manera ante el vicio,[9] de la misma manera sacaban de lo aburrido, de lo prosaico y lo cotidiano, lo extraordinario, lo singular, lo fantástico. Y visten a esta existencia común y prosaica con su visión especial.

Iluminado por esta luz y reflejado del terreno de la ficción a la vida, lo común y corriente adquirió un aire romántico, y la gente aburrida agradecía al autor que les diera los semblantes de figuras potencialmente románticas.

Parcialmente esto explica el apego a las novelas de Dickens y a las películas. De ahí el éxito universal de sus novelas. En un ensayo sobre Dickens, Stefan Zweig empieza con esta descripción de su popularidad:

> El cariño que los contemporáneos de Dickens profesaban al autor de Pickwick no se puede medir por los recuentos contenidos en libros y biografías. Ese cariño vive y respira únicamente en la palabra hablada. Para tener una idea adecuada de la intensidad de este cariño hay que pescar (como lo hice yo una vez) a un inglés lo suficientemente viejo como para que tenga recuerdos juveniles de los tiempos en que todavía vivía Dickens. De preferencia tendría que ser alguien que aun ahora encuentre difícil hablar de él como de Charles Dickens, y prefiera en cambio utilizar el apodo cariñoso de "Boz". La emoción teñida de melancolía que suscitan estas reminiscencias nos da, a los de una generación más joven, un indicio del entusiasmo que despertó

---

[9] Ya tan tardíamente como el 17 de abril de 1944, Griffith todavía consideraba que ésta era la principal función social de la cinematografía. Un periodista de *Los Angeles Times*, le preguntó: "¿Qué es una buena película?" Griffith replicó: "Una que haga olvidar al público sus problemas. Una buena película, también, tiende a hacer pensar un poco a la gente, sin hacerles sospechar que están siendo incitados a pensar. En un sentido, casi todas las películas son buenas: en el sentido en que muestran el triunfo del bien sobre el mal." Esto es lo que Osbert Sitwell, en relación con Dickens, llamó: "la competencia final entre Virtud *vs.* Vicio".

> en miles de corazones la entrega mensual con sus portadas azules (algo singularísimo en la actualidad) a los hogares ingleses. En esa época, me contó mi viejo dickensiano, la gente caminaba un buen trecho para ir a encontrar al cartero cuando el nuevo número estaba por salir, tan impacientes estaban por tener lo que Boz tenía que decirles. . . Imposible que esperaran pacientemente hasta que el cartero, que avanzaba pesadamente en su viejo caballo, llegara con la solución de estos candentes problemas. Cuando llegaba la hora indicada, jóvenes y viejos se recorrían dos o más millas hasta la oficina de correos para obtener su número más pronto. De regreso a casa ya iban leyendo; los que no tenían la fortuna de leer el número leían por encima de los hombros de los mortales más afortunados; otros leían en voz alta mientras caminaban, sólo aquellos con espíritu de sacrificio descartaban un placer puramente personal y apresuraban su regreso para compartir el tesoro con su esposa e hijos.
>
> En cada aldea, en cada pueblo, en todas las islas británicas, y más allá, en las partes más remotas de la tierra adonde las naciones de habla inglesa habían llegado para establecerse y colonizar, Charles Dickens era amado. La gente lo amó desde el primer momento en que (mediante la imprenta) lo conocieron, hasta el día de su muerte. . .[10]

Las giras que hizo Dickens como lector de sus obras dieron una prueba final del afecto que el público le tenía tanto en su país como en el extranjero. Hacia las nueve de la mañana, cuando se ponían a la venta los boletos para su sesión de lectura, se hacían dos colas de compradores, cada una de un kilómetro más o menos.

> Todos los boletos estaban vendidos antes del mediodía. Varios miembros de una familia se relevaban unos a otros en las colas; los meseros del restorán vecino volaban por las calles y plazas sirviendo desayunos al aire libre en pleno diciembre a diversos grupos de gente, mientras que personas exaltadas ofrecían cinco y diez dólares por cambiar su puesto en la cola con personas que estaban más adelante.[11]

---

[10] Stefan Zweig, *Three masters: Balzac, Dickens, Dostoyevsky*, traducido por Eden y Cedar Paul, Nueva York, The Viking Press, 1930, pp. 51-53.

[11] De un periódico de Filadelfia, corresponsal de Nueva York, diciembre de 1867. El propio Dickens presenció un subproducto moderno del éxito popular, los especuladores: "En Brooklyn voy a leer en la capilla del Sr. Ward Beecher, el único edificio disponible para tal propósito. Entiéndase que Brooklyn es una especie de dormitorio de Nueva York y se supone que desde el punto de vista del dinero es un gran sitio. Sentábamos a la gente en un reclinatorio tras otro; en el púlpito mi pantalla y mi luz, y salgo del vestidor canónicamente. . . La venta de boletos fue una escena asombrosa. El noble ejército de especuladores ha provisto (y es literalmente cierto, hablo muy en serio) a cada persona de un colchón de paja, una bolsita de carne y pan, dos cobertores y una botella de whisky. . . Como hace un frío tan severo en Brooklyn, hicieron en la calle una inmensa fogata —una calle angosta de casas de madera— que la policía vino a apagar. Se produjo una pelea generalizada, de la que la gente más adelantada en la fila corría sangrando cuando había la menor oportunidad de avanzar hacia la puerta, po-

¿Acaso no es esta atmósfera similar a la de la gira de Chaplin por Europa, o a la visita triunfal a Moscú de "Doug" y "Mary", o a la entusiasmada expectativa en torno al estreno de *Grand Hotel* en Nueva York, cuando un servicio aéreo atendió a los compradores de boletos de la costa occidental de Estados Unidos? El inmenso éxito popular de las novelas de Dickens en su propia época sólo puede ser igualado por ese vertiginoso éxito que disfrutan en la actualidad una que otra película sensacional.

Tal vez el secreto resida en la creación de una plasticidad extraordinaria (tanto en Dickens como en el cine). En las novelas de Dickens la observación es inigualable —como lo es también su calidad óptica. Sus personajes están redondeados con medios tan plásticos y tan levemente exagerados como lo están los héroes de la pantalla de la actualidad. Los héroes de la pantalla quedan grabados en los sentidos del espectador con rasgos claramente visibles; los villanos son recordados por ciertas expresiones faciales, y todos están saturados por ese radiante resplandor, raro, vagamente artificial que proyecta sobre ellos la pantalla.

Y es así, justamente, como Dickens crea sus personajes, esa galería plásticamente impecable, captada con una agudeza despiadada de Pickwicks, Dombeys, Fagins, Tackletons y otros.

Precisamente porque a sus biógrafos nunca se les ocurrió relacionar a Dickens con el cine, nos proporcionaron una evidencia objetiva singular que enlaza de manera directa la capacidad de observación de Dickens con nuestro medio.

> [John] Forster habla de los recuerdos de sufrimiento en la infancia de Dickens, y observa, como no podía dejar de hacerlo, la fantástica memoria detallada de éste. No se percata como debiera de la forma en que su visión física superaguda constituyó un elemento basico en su método artístico. Porque la agudeza de esa visión física y el recuerdo preciso de cada detalle de lo visto iban junto a una aprehensión anormalmente completa de la cosa vista en la totalidad de sus conexiones naturales. . .
>
> Y si hubo alguna vez alguien con el don de la vista —y no sólo el de la vista, sino el del oído, del olfato— y la facultad de recordar con una precisión microscópica el detalle de todo lo visto, oído, gustado, olido o sentido, ese fue Charles Dickens. . . El cuadro entero se erige ante nuestra vista con sonido, textura, gusto y olor penetrantes, exactamente igual que en la vida real, y con una viveza que se vuelve positivamente sobrenatural.
>
> Para lectores menos sensibles que Dickens esta viveza con la que visualiza las cosas simples de la vida cotidiana simple aparece como una "exagera-

---

ner sus colchones en el sitio conquistado y afianzarse asiendo las rejas de metal." Cartas del 5 y 9 de enero de 1868; citadas en John Forster, *The life of Charles Dickens*, Londres, Chapman and Hall, 1892.

ción". Pero no hay tal. La verdad es que Dickens ve siempre de manera instantánea —y hasta el último, el más pequeño, el más mínimo detalle— *todo* lo que hay que ver; mientras que el común de los mortales sólo ve una parte, y a veces una parte insignificante de esa parte.[12]

Zweig prosigue:

> Atraviesa la neblina que rodea los años de su infancia como un navío sobre las olas. En *David Copperfield*, esa autobiografía disfrazada nos ofrece los recuerdos que tiene un niño de dos años de su madre, con la bella cabellera y juvenil silueta, y Peggotty, completamente amorfa; recuerdos que son como vagas siluetas recortadas de su infancia. En lo que respecta a Dickens, jamás hay contornos desdibujados; jamás nos da visiones borrosas, sino retratos en los que cada detalle está agudamente definido. . . Como él mismo dijo en una ocasión, son las cosas pequeñas las que dan significado a la vida. Y por lo tanto, perpetuamente, está a la caza de señales, por insignificantes que sean; una mancha de grasa en un vestido, un gesto torpe producido por la timidez, un mechón de cabellos rojizos que se asoma de una peluca, si quien la lleva pierde la compostura. Capta todos los matices de un apretón de manos, sabe lo que significa la presión de cada dedo, detecta los matices de significado en una sonrisa.
>
> Antes de dedicarse a escribir era corresponsal parlamentario de un periódico. Con esta práctica adquirió una enorme habilidad en el arte de resumir, ya que tenía que sintetizar largas discusiones; como taquígrafo, convertía a la palabra en un trazo, toda una oración en una serie de curvas y guiones. De manera que en épocas posteriores, ya como autor, se inventó una especie de taquigrafía para la realidad, que consistía en una serie de signos pequeños en lugar de largas descripciones, una esencia de observación destilada de los innumerables acontecimientos de la vida. Tiene un ojo sobrenaturalmente agudo para detectar las cosas externas insignificantes; jamás pasa por alto nada; su memoria y la perspicacia de su percepción son como un buen lente cinematográfico que en la centésima de un segundo fija la menor expresión, el más leve gesto, y rinde un negativo perfectamente preciso. Nada se le escapa. Además, a esta observación aguda se añade su maravilloso poder de refracción, que en lugar de presentar un objeto como un mero reflejo en sus proporciones ordinarias sobre la superficie de un espejo nos da una imagen vestida con un exceso de características, ya que invariablemente Dickens subraya los atributos personales de sus personajes.
>
> Esta facultad óptica extraordinaria en él alcanzó la genialidad. . . Su psicología empezaba con lo visible; lograba la interiorización de su personaje mediante la observación del exterior: las minucias más delicadas y finas del aspecto externo, ciertamente, los rasgos más tenues que sólo los ojos agudizados por una imaginación superlativa pueden percibir. Al igual que los filósofos ingleses, Dickens no parte de hipótesis y suposiciones, sino de características. . . Mediante los rasgos, revela tipos: Creakle no tenía voz, pero hablaba en un murmullo; el esfuerzo que le costaba, o la conciencia de estar hablando tan débilmente hacía a su cara airada mucho más rabiosa, y a sus

---

[12] T.A. Jackson, *Charles Dickens; the progress of a Radical*, Nueva York, International Publishers, 1938, pp. 250-251, 297-298.

> venas gruesas mucho más gruesas. Incluso al leer esta descripción, el sentimiento de terror que los niños tuvieron cuando se acercó el fiero fanfarrón, se nos hace manifiesto también. Las manos de Uriah Heep están húmedas y frías; desde el inicio sentimos desprecio por esta criatura, como si fuera una víbora lo que tuviéramos enfrente. ¿Cosas pequeñas? ¿Externas? Sí, pero invariablemente son cosas que se recluyen en el alma.[13]

Las imágenes visuales de Dickens son inseparables de sus imágenes auditivas. El filósofo y crítico inglés George Henry Lewes[14] escribió, aunque con un sentimiento de azoro, que "Dickens me confió una vez que todo lo que decían sus personajes había sido *oído* claramente por él. . ."

Podemos ver con toda claridad que sus descripciones nos ofrecen no sólo una total *exactitud de detalle*, sino también un total *bosquejo exacto de comportamiento* y actos de sus personajes. Y esto es tan cierto respecto de los más mínimos detalles de comportamiento —los gestos incluso— como de las características básicas más generales de la imagen. ¿No es esta descripción del comportamiento del señor Dombey una directiva completa de director-actor?

> Ya había puesto la mano en el cordón para transmitir a Richards su llamado habitual, cuando su vista cayó sobre el escritorio que perteneciera a su difunta esposa y que, entre otras cosas, había sido llevado de un gabinete a su recámara. No era la primera vez que su vista se posaba ahí. La llave la llevaba en el bolsillo; la trajo a su mesa y entonces lo abrió —habiendo antes cerrado la puerta de la habitación— con una mano bien acostumbrada.[15]

Aquí la última frase atrapa la atención: hay una cierta torpeza en esta descripción. No obstante, esta "frase insertada": *habiendo antes cerrado la puerta de la habitación*, "encajada" como si hubiera sido recordada por el autor en medio de una frase posterior en lugar de ser colocada en donde aparentemente debiera haber estado en el orden consecutivo de la descripción, es decir, antes de las palabras *la trajo a su mesa*, se encuentra exactamente en este punto por razones enteramente *no* fortuitas.

En este "montaje" deliberado del desplazamiento de la continuidad temporal de la descripción hay una exposición brillantemente captada de la *fechoría pasajera* de la acción, deslizada entre la acción preliminar y el acto de leer una carta ajena, llevado a cabo con esa absoluta "corrección" de la dignidad caballeresca que el señor Dombey sabe imprimir a todo comportamiento o acto suyo.

---

[13] S. Zweig, *op. cit.*

[14] George Henry Lewes, "Dickens in relation to criticism", *The Fortnight Review*, 1 de febrero de 1872, p. 149.

[15] Citado en J. Forster, *op. cit.*, p. 364.

Este arreglo (montaje) mismo del fraseo le da una dirección exacta al "actuante", de manera que al definir la apertura del escritorio tan decorosa y confiada, debe "actuar" el cerrar la puerta con llave con una sugerencia de un matiz de conducta enteramente diferente. Y en este "matizar" es en donde habría de actuarse también la apertura de la carta; pero en este punto de la "actuación" Dickens matiza de manera más precisa, no sólo mediante un arreglo significativo de las palabras, sino también mediante una descripción exacta de las características.

> De entre un montón de papeles rasgados inservibles, tomó una carta que estaba entera. Conteniendo el aliento sin querer al abrir el documento y reduciendo en la acción subrepticia algo de su arrogancia, se sentó apoyando la cabeza en una mano, y la leyó toda.

La lectura en sí se lleva a cabo con un matiz de absoluto decoro frío y caballeresco:

> La leyó lenta y atentamente, poniendo un escrúpulo particular en cada sílaba. Aparte de que su gran sosiego no parecía natural y era tal vez el resultado de un esfuerzo igual de grande, no permitió que se le escapara ningún signo de emoción. Cuando la hubo leído toda, la dobló en mil partes lentamente, y con cuidado la rompió en trocitos. Controlando la mano en el momento de ir a arrojarlos, se los puso en el bolsillo, como si no quisiera arriesgarse a que pudieran ser reunidos y descifrados; y en lugar de llamar, como de costumbre, al pequeño Paul, se sentó solo toda la tarde en su triste habitación.

Esta escena no aparece en la versión final de la novela, ya que con el objeto de aumentar la tensión de la acción, Dickens, siguiendo el consejo de Forster, quitó este pasaje; y Forster, en su biografía de Dickens, preservó el pasaje para mostrar con qué falta de piedad Dickens a veces "cortaba" textos que le habían costado un gran esfuerzo. Esta falta de piedad destaca una vez más la aguda claridad de representación por la cual luchaba Dickens con todos los medios, logrando decir, con un laconismo puramente cinematográfico, lo que consideraba necesario. (Y esto, a propósito, no impidió en lo más mínimo que sus novelas fueran de gran aliento.)

No me parece un error detenerme en este ejemplo, ya que sólo se necesita alterar dos o tres nombres de personajes, y sustituir el de Dickens con el del objeto de mi ensayo, para atribuir literalmente todo lo anotado hasta aquí a Griffith.

De esa mirada acerada y observadora, que recuerdo de mi encuentro con él, a la captura *en passant* de detalles clave o de signos-indicaciones de carácter, Griffith lo tiene todo en la misma medida que con la agudeza dickensiana y la claridad, Dickens, por su parte, tenía una "cualidad óptica" cinemática, una "composición de cuadro" y un "primer plano", así como la alteración del acento mediante lentes especiales.

No se puede llevar demasiado lejos las analogías y los parecidos —pierden convicción y encanto. Adquieren un aire de maquinación o de truco de cartas. Lamentaría mucho perder la convicción respecto a la afinidad entre Dickens y Griffith permitiendo que esta abundancia de rasgos comunes se convirtiera en un juego de parecido anecdótico de signos.

Tanto más cuanto que esta investigación sobre Dickens va más allá de los límites del interés en el oficio cinematográfico individual de Griffith para ampliarse en una preocupación por el oficio del cine en general. Por eso es que profundizó más y más en las indicaciones fílmicas de Dickens, revelándolas a través de Griffith, para la utilización de futuros exponentes fílmicos. Por lo tanto se me debe excusar el que, al hojear a Dickens, haya encontrado en él incluso una "disolvencia". Pero de qué otra manera podría definirse este pasaje: el inicio del último capítulo de *Historia de dos ciudades*:

> Ruedan sobre el empedrado de las calles de París los vehículos de la muerte chirriando lúgubremente. Seis carretas llevan a la guillotina la ración de vino. . .
>
> Seis carretas ruedan chirriando a lo largo de las calles. ¡Transfórmalas en lo que antes fueron, tú, Tiempo, hechicero poderoso, reintégralas a su forma y condición anterior, y las veremos trocadas en otras tantas carrozas soberbias de monarcas absolutos, en carruajes de nobles feudales, en lujosas galas de deslumbradoras Jezabeles, en Sinagogas que han dejado de ser la Casa de mi Padre para convertirse en cavernas de ladrones, en míseras chozas de millones de famélicos campesinos![16]

¡Cuántas sorpresas "cinemáticas" deben estar ocultas en las páginas de Dickens!

No obstante, volvamos a la estructura básica de montaje, cuyos rudimentos en el trabajo de Dickens fueron desarrollados en el trabajo de Griffith como elementos de composición fílmica. Levantando una punta del velo que cubre estas riquezas, estas experiencias hasta ahora no utilizadas, veamos *Oliverio Twist*.[17] Abrámoslo en el capítulo XXI, y leamos el comienzo:

---

[16] Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*, México, Cumbres, 1961, pp. 345-346.

Capítulo XXI[18]

1. Pocos encantos ofrecía la mañana a los dos madrugadores. Negros nubarrones oscurecían el firmamento amenazando tormenta, el viento soplaba con furia y llovía torrencialmente.

La lluvia, que ya debía durar muchas horas, había inundado las calles y convertido en mares los caminos.

Débiles resplandores anunciaban por oriente la proximidad del día, pero lejos de tender a disminuir la tristeza lúgubre de la escena, contribuían a hacerla más sombría, pues tenían intensidad lumínica bastante para debilitar la de los faroles públicos, sin llegar a dar vida y luz a los húmedos tejados y las calles solitarias.

Ni un alma se veía por aquel distrito de la ciudad. Todas las puertas y ventanas estaban herméticamente cerradas, el reposo era absoluto, el silencio completo.

2. Para cuando Sikes y Oliverio llegaron al camino llamado Bethnal Green, empezaba a levantarse el día. Gran parte de los faroles del alumbrado estaban apagados;

algunos carros rodaban perezosamente en dirección a Londres;

de vez en cuando pasaba, saltando sobre los baches del camino, una diligencia cubierta de fango, cuyo mayoral disparaba una lluvia de imprecaciones sobre el carrero que, por no haberle cedido a tiempo la derecha, sería causa de que llegase a su destino con un cuarto de minuto de retraso.

Estaban ya abiertas las tabernas, en cuyo interior lucían los mecheros de gas;

poco a poco se iban abriendo las demás tiendas y gradualmente salían a la calle algunas personas.

Grupos nutridos de obreros se dirigían a sus fábricas;

no tardaron en aparecer hombres y mujeres llevando sobre sus cabezas anchas canastas llenas de pescado;

carretas tiradas por borricos y cargadas de hortalizas;

vehículos portadores de ganado vivo o de reses muertas;

lecheras con enormes cántaros llenos del rico líquido,

y en fin compactas muchedumbres conduciendo víveres y provisiones de toda clase a los suburbios orientales de la ciudad.

3. Cuando el bandido y Oliverio llegaron a las inmediaciones de la City, el ruido y el movimiento ensordecían y mareaban, y al enfilar las calles situadas entre Shoreditch y Smithfield, la algarabía era atronadora.

Era ya día claro y la mitad de los habitantes de Londres había dado comienzo a las faenas cotidianas.

---

[17] Charles Dickens, *Oliverio Twist*, México, Cumbres, 1954.

[18] Para propósitos de demostración, he fragmentado el comienzo de este capítulo en trozos más pequeños de lo que lo hizo su autor; la numeración, por supuesto, es mía. [A.]

4. Era día de mercado.
El suelo desaparecía bajo una capa de inmundo y maloliente fango en la que se hundían los pies hasta el tobillo, y la atmósfera era una mezcla negruzca formada por los vapores que constantemente brotaban de los cuerpos de los animales,
y por la neblina,
que semejaba fúnebre cortina colgada de las chimeneas que coronaban los edificios.
Lugareños,
campesinos,
carniceros,
carreros,
pregoneros,
muchachos,
ladrones,
raterillos,
ociosos,
y vagabundos de toda clase
se mezclaban en revuelta masa.

5. Los silbidos de los carreros,
los ladridos de los perros,
los bramidos y mugidos de los bueyes,
los balidos de las ovejas,
los chillidos y gruñidos de los cerdos,
los gritos de los cocheros,
los juramentos, blasfemias y vocerío que se alzaba por todas partes,
el repicar de las campanas
y el estruendo que se alzaba en las tabernas,
los apretones y encontronazos de aquella masa humana que se apretujaba y revolvía semejante al alborotado mar,
el horrible desconcierto de alaridos que llenaba los ámbitos del inmenso mercado
y el tropel de hombres y mujeres astrosos, escuálidos, sucios, sin afeitar los primeros y sin peinar las segundas, que se arremolinaban codeándose sin piedad, eran más que bastantes para aturdir y desconcertar a cualquiera.

Cuán a menudo nos hemos encontrado con esta estructura, justamente, en el trabajo de Griffith. Esta acumulación austera y este *tempo* en aumento, este juego gradual de luz, de los refulgentes faroles al momento en que se extinguen; de la noche al amanecer; del amanecer al fulgor pleno del día; (*Era ya día claro y la mitad de los habitantes había dado comienzo a las faenas cotidianas*); esta transición calculada de los elementos puramente visuales a su entretejido con elementos auditivos: al principio como un rumor indefinible, proveniente de lejos, de la segunda etapa de luz en aumento, de manera que el rumor pueda crecer hasta el estruendo, transfiriéndonos a una estructura puramente auditiva, concreta y objetiva ahora (la sección 5 de nuestra transcripción fragmentada); con tales escenas, escogidas *en passant* e intercalándolas en el todo —como el cochero que se apresura a su empleo; y, por último, estos detalles magníficamente típicos: los cuerpos fétidos del ganado, de los que se desprende el vapor en ascenso y se mezcla con la nube de la neblina matutina, o el primer plano de las piernas, sumergidas casi hasta el tobillo en basura y lodo, todo ello produce la más plena sensación cinematográfica del panorama de un mercado.

Aunque nos sorprendan estos ejemplos de Dickens, no debemos olvidar otra circunstancia relacionada con su trabajo creativo en general.

Hay que pensar que esto se desarrolla en la "acogedora" Inglaterra vieja, pero sin olvidar que las obras de Dickens, consideradas no sólo en el contexto de la literatura inglesa sino de la literatura mundial de la época, fueron producidas como trabajos de un artista citadino. Fue el primero en incorporar fábricas, máquinas y tranvías en la literatura.

Pero la indicación de este "urbanismo" en Dickens se puede encontrar no sólo en su material temático, sino también en ese *tempo* vertiginoso de impresiones cambiantes con el que Dickens bosqueja la ciudad en la forma de un cuadro (montaje) dinámico; este montaje de sus ritmos transmite la sensación de los límites de la velocidad de esa época (1838), ¡la sensación de una diligencia veloz!

> Cuando pasaban a todo correr por los objetos siempre cambiantes, era curioso observar en qué extraña procesión pasaban ante el ojo. Emporios de vestidos espléndidos, materiales traídos de todos los rincones del mundo; tentadoras tiendas de todo para estimular y satisfacer los apetitos saciados y renovar el gusto del banquete mil veces repetido; vasijas de oro y plata bruñidas, forjadas en todas las formas exquisitas de vasos, platos y copas; fusiles, espadas, pistolas y patentes máquinas de destrucción; tornillos y grillos para los hampones, ropas para los recién nacidos, medicinas para los enfermos, ataúdes para los muertos, cementerios para los enterrados —todo esto amontonado y agrupado lado a lado, parecía revolotear en una danza multicolor. . .[19]

¿Acaso no es un anticipo de una "sinfonía de una gran ciudad"?[20]

Pero aquí hay otro aspecto exactamente opuesto de una ciudad que dejó atrás en ochenta años la película hollywoodense de la City.

---

[19] Charles Dickens, *Nicholas Nickleby*, cap. XXXI.

[20] Una referencia al filme de Ruttmann-Freund, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927).

> Tenía varias calles largas todas muy parecidas entre sí, habitadas por gente igualmente parecida entre sí, que salían y entraban a las mismas horas, con el mismo ruido en el pavimento, para hacer el mismo trabajo, y para quienes cada día era idéntico al ayer, al mañana, y cada año la contraparte del pasado y el próximo.[21]

¿Se trata del Coketown de Dickens de 1853, o de *The Crowd*, de King Vidor, de 1928?

Si en los ejemplos antes mencionados hemos encontrado prototipos de características de la *exposición de montaje* de Griffith, convendría ahora leer más de *Oliverio Twist*,[22] en donde podemos encontrar otro método de montaje también típico de Griffith: el método de una progresión de montaje de escenas paralelas, intercaladas una en otra.

Para esto, volvamos al grupo de escenas en las que transcurre el episodio conocido de cómo el señor Brownlow, para mostrar su fe en Oliverio pese a su reputación de carterista, lo manda a devolver libros al librero, y cómo Oliverio cae nuevamente en las garras del ladrón Sikes, su novia Anita y el viejo Fagin.

Estas escenas se desarrollan absolutamente a la Griffith: tanto en su línea interna emocional como en su singular relieve escultural y en el delineamiento de sus personajes; en la plenitud poco común de los rasgos dramáticos tanto como los humorísticos; también, por último, en el montaje típicamente griffithiano del entrelazamiento paralelo de todos los lazos de los episodios individuales. Prestemos particular atención a esta última peculiaridad, tan inesperada —se pensaría— en Dickens como característica de Griffith.

> *Capítulo* XIV
> NUEVOS DETALLES SOBRE LA ESTANCIA DE OLIVERIO EN CASA DEL SEÑOR BROWNLOW Y VATICINIO HECHO POR CIERTO SEÑOR GRIMWIG ACERCA DEL RESULTADO DE UNA COMISIÓN ENCARGADA AL MUCHACHO.
>
> [. . .]—Lo siento de veras —dijo el señor Brownlow—. Tenía gran empeño en devolver los libros esta noche.
>
> —Puede enviarlos con Oliverio —observó Grimwig, sonriendo con ironía—. Nadie cumplirá el encargo más escrupulosamente que él.
>
> —¡Sí, señor! Yo lo haré —terció Oliverio—. Iré volando.

---

[21] Charles Dickens, *Hard times*, Libro I, cap. V.

[22] Charles Dickens, *Oliverio Twist, op. cit.*

A punto estaba el buen caballero de contestar que no quería que Oliverio saliera a la calle bajo ningún pretexto, cuando una tosecilla maliciosa de su extravagante amigo le hizo variar de resolución. Decidió, pues, confiar el encargo al muchacho, manera de demostrar con hechos que las sospechas de Grimwig eran infundadas y aviesas.

[Oliverio se prepara para cumplir con el encargo.]

—No tardaré ni diez minutos, señor —contestó Oliverio.

[La señora Bedwin, enfermera del señor Brownlow, le entrega a Oliverio la dirección, y lo despacha.]

—¡Angelito! —exclamó la buena señora siguiendo a Oliverio con la mirada—. No puedo decir por qué, pero hubiera deseado que no saliera de casa.

El muchacho, que llegaba a la esquina, volvió la cabeza y sonrió a la señora Bedwin antes de doblarla. Ésta devolvió la sonrisa y, cerrando la puerta, subió a su habitación.

—Vamos a ver —dijo Brownlow, sacando el reloj del bolsillo y poniéndolo sobre la mesa—. Estará de vuelta dentro de veinte minutos a lo sumo; ya habrá anochecido entonces.

—¿Pero espera usted que vuelva? —preguntó Grimwig.

—¿Lo duda usted? —replico Brownlow, sonriendo.

El espíritu de contradicción respiraba con fuerza en aquel momento en el pecho de Grimwing, pero aún le dio mayores alientos la sonrisa de confianza de su amigo.

—¡Lo dudo, sí! —respondió, descargando otro puñetazo sobre la mesa—. No sólo lo dudo: afirmo que no volverá. El muchacho lleva un traje nuevo, algunos libros de valor y un billete de cinco libras en el bolsillo. De aquí irá en derechura a encontrar a sus antiguos amigos, los ladrones, y todos se burlarán de usted. ¡Si ese muchacho vuelve a aparecer por esta casa, me como mi cabeza!

Pronunciadas estas palabras, acercó su silla a la mesa, y los dos amigos guardaron silencio, fijas sus miradas en la esfera del reloj que tenían delante.

A esto sigue una breve "interrupción" en forma de digresión:

Bueno será hacer constar, a título de ejemplo que pone de relieve la importancia que el hombre suele conceder a sus juicios y el orgullo con que ve confirmadas por los hechos conclusiones temerarias y hasta odiosas que se permite aventurar, que el señor Grimwig, no obstante su buen corazón, que bueno lo tenía de veras, y el pesar sincero que le proporcionaría ver engañado y estafado a su amigo, en aquel momento deseaba con toda su alma que Oliverio Twist no volviera.

Y vuelve nuevamente a los dos ancianos caballeros:

La noche fue cayendo. Apenas se distinguían ya las agujas del reloj; pero los dos caballeros continuaban inmóviles y silenciosos, con los ojos clavados en la esfera.

El crepúsculo muestra que sólo ha transcurrido un poco de tiempo, pero el primer plano del reloj, *mostrado ya dos veces* entre ambos caballeros, indica que ya pasó un buen rato. Pero justo en ese momento, como en el juego de "¿vendrá?, ¿no vendrá?", involucrando no sólo a los dos caballeros, sino también al amable lector, los peores temores y presentimientos vagos de la enfermera se ven justificados por el corte a una nueva escena —el capítulo XV. Ésta se inicia con una breve escena en la taberna con el bandido Sikes y su perro, el viejo Fagin y la señorita Anita, quien ha sido obligada a encontrar el paradero de Oliverio.

> —¿Estás sobre la pista, Anita? —preguntó Sikes, ofeciéndole un vaso de licor.
>
> —Sobre la pista estoy, Guillermo —respondió la joven vaciando el vaso. Encontré la pista, y por cierto que me he cansado más de la cuenta. . .

Y a continuación, una de las mejores escenas de toda la novela —cuando menos una que se preserva desde la infancia junto con la diabólica figura de Fagin—, la escena en la que Oliverio pasa con los libros:

> cuando disipó sus meditaciones el grito de una mujer que exclamó con toda la fuerza de sus pulmones: —¡Hermano querido!— sin que Oliverio tuviera tiempo de alzar los ojos, se encontró preso entre dos brazos que rodearon su cuello.

Con esta hábil maniobra Anita, contando con la simpatía de toda la calle, arrastra al forcejeante Oliverio llamándolo "hermano pródigo" y lo devuelve al regazo de la pandilla de ladrones de Fagin. Este capítulo XV se cierra en la frase de montaje ya tan conocida:

> Los faroles de la calle derramaban ya su incierta claridad. La señora Bedwin esperaba con ansiedad junto a la puerta de la calle. Veinte veces había salido el criado camino de la casa del librero, por si daba con las huellas de Oliverio, y los dos ancianos seguían sentados en la oscuridad de la estancia, contemplando el reloj.

En el capítulo XVI Oliverio, nuevamente en las garras de la banda, es sometido a toda clase de burlas. Anita lo salva de una paliza:

> —¡No toleraré esas brutalidades, Fagin! —gritó Anita—. Ya tiene usted al muchacho, ¿qué más quiere? ¡Déjelo en paz, pues de lo contrario voy a estampar en su cuerpo una marca de las que se pagan con una porción de años en galeras!

A propósito, es característico tanto de Dickens como de Griffith tener estos súbitos destellos de bondad en los "personajes moralmente degradados", y aunque estas imágenes sentimentales están al borde de la sensiblería, están hechas tan impecablemente que funcionan aun en los lectores o espectadores más escépticos.

Al final de este capítulo, Oliverio, enfermo y agotado, cae "profundamente dormido". Aquí la unidad física de tiempo se ve interrumpida —una tarde y una noche repletas de acontecimientos; pero la unidad de montaje del episodio no, y une a Oliverio con el señor Brownlow, por un lado, y por el otro con la pandilla de Fagin.

A continuación, en el capítulo XVII, vemos la llegada del bedel de la parroquia, el señor Bumble, que indaga acerca del desaparecido muchacho, y la aparición de Bumble en la casa del señor Brownlow, quien nuevamente está en compañía de Grimwig. El contenido y motivo de su conversación queda claro en el propio título del capítulo: LA SUERTE SIEMPRE INFAUSTA DE OLIVERIO LLEVA A LONDRES A UN PERSONAJE QUE SE COMPLACE EN DIFAMARLO.

—Mucho me temo —dijo el anciano con tristeza— que sea cierto cuanto usted me dice. Tome usted las cinco libras ofrecidas. No es grande la recompensa, pero con alma y vida la triplicaría si las noticias que usted me ha dado fueran más favorables al muchacho.

Es muy probable que Bumble, de haber sabido las disposiciones del señor Brownlow antes de dar comienzo a la conferencia, hubiera dado colorido distinto y hasta contrario a su historia. Pero ya era tarde: el daño no tenía remedio, así que moviendo con gravedad la cabeza, el buen bedel guardó en el bolsillo las cinco guineas y se retiró.

—¡Señora Bedwin! —dijo no bien se presentó el ama de llaves—. ¡Oliverio es un impostor!

—¡Imposible, señor, imposible! —replicó con energía la anciana. . . ¡No me lo harán creer nunca, señor! ¡Nunca!

. . .—Ustedes, las viejas, sólo creen en los charlatanes y los cuentos de hadas y de brujas —gruñó el extravagante Grimwig—. Lo que usted no cree lo venía yo sospechando hace ya tiempo. . .

—Era un niño dulce, cariñoso, humilde —objetó la señora Bedwin, indignada—. Cuarenta años hace que trato a los niños, caballero y sé muy bien lo que son. Aquellos que no pueden decir otro tanto deberían callarse en vez de hablar de lo que no entienden ni conocen; ésa es mi opinión.

La *indirecta* debía dar forzosamente en el blanco, pues hay que tener presente que Grimwig era solterón. Pero como éste se limitó a sonreír, la señora Bedwin se quitó el delantal, dispuesta a pronunciar otro discurso más o menos breve, cuando la interrumpió el señor Brownlow diciendo con una entonación de cólera que estaba muy lejos de sentir:

—¡Silencio! ¡Que nadie vuelva nunca a pronunciar en mi presencia el nombre de ese desdichado! ¡Bajo ningún pretexto quiero oírlo! ¿Ha entendido usted bien? Puede retirarse, señora Bedwin, y no olvide que quiero ser obedecido.

Y todo el intrincado conjunto de montaje de este episodio concluye con la frase:

Aquella noche la tristeza reinó en el hogar del señor Brownlow.

No ha sido por capricho que me he permitido transcripciones tan extensas concernientes no sólo a la composición de las escenas sino también al delineamiento de los personajes, ya que en su modelamiento, en sus características, en su comportamiento hay mucho de lo que es típico del estilo de Griffith. También se debe a sus indefensas y sufrientes criaturas dickensianas (recuérdese a Lillian Gish y Richard Barthelmess en *Broken blossoms* o las hermanas Gish en *Orphans of the Storm*), y no es menos típico de personajes como los dos ancianos y la señora Bedwin; por último es enteramente de él tener figuras tales como la pandilla del "alegre judío viejo", Fagin.

En lo que se refiere a la tarea inmediata de nuestro ejemplo de la progresión de montaje de Dickens en la composición de la historia, podemos presentar los resultados en la siguiente tabla:

1. *Los ancianos.*
2. Partida de Oliverio.
3. *Los ancianos y el reloj. Todavía hay luz.*
4. Digresión sobre el carácter del señor Grimwig.
5. *Los ancianos y el reloj. Comienza el crepúsculo.*
6. Fagin, Sikes y Anita en la taberna.
7. Escena en la calle.
8. *Los ancianos y el reloj. Se han encendido los faroles.*
9. Oliverio es arrastrado hasta Fagin.
10. Digresión al inicio del capítulo XVII.
11. El viaje del señor Bumble.
12. *Los ancianos* y la orden del señor Brownlow de olvidar a Oliverio para siempre.

Como se puede ver, tenemos ante nosotros un modelo típico, sobre todo para Griffith, de montaje paralelo de dos líneas de la historia, en donde una de ellas (los ancianos que esperan) aumenta emotivamente la tensión y el drama de la otra (la captura de Oliverio). Es en los "salvadores" que se precipitan a salvar a la "sufriente heroína" que, con la ayuda del montaje paralelo, Griffith obtuvo sus laureles más gloriosos.

Lo más curioso de todo es que en el *centro mismo* de la fragmentación que hicimos del episodio, hay otra "interrupción" realzada —toda una digresión al inicio del capítulo XVII, sobre la que a propósito no hemos dicho nada. ¿Qué es lo sorprendente de esta digresión? Es el propio "tratado" de Dickens de los principios de esta construcción de montaje de la historia que él elabora de manera tan fascinante, y que pasó a formar parte del estilo de Griffith:

> En todo buen melodrama deben alternar las escenas trágicas con las cómicas, de la misma manera que todo jamón bien preparado ofrece una combinación regular de capas blancas y capas encarnadas. En una escena vemos al héroe tendido sobre un mísero jergón de paja, agobiado bajo el peso de las cadenas y de los infortunios; pero en la escena siguiente, su fiel escudero, ignorante de la suerte de su señor, nos entretiene y alegra con un canto cómico. Aquí vemos, con emoción intensa, a la heroína entre las garras de un conde cruel y orgulloso, expuesta a perder el honor y la vida, blandiendo afilada daga con la cual intenta salvar el uno a costa de la otra y, en el momento crítico, cuando el interés ha llegado a su punto culminante, suena un silbido y hétenos transportados de repente al gran salón del castillo, donde un senescal de larga cabellera gris entona una cantiga graciosísima, rodeado de nutrido grupo de vasallos, más graciosos aún que la cantiga y cuyo oficio es cantar y trinar perpetuamente a coro en iglesias, palacios y teatros.
>
> Habrá quien tenga por absurdas tan bruscas mutaciones. Sin embargo, preciso es convenir que no son tan inverosímiles como a primera vista pudiera creerse. De continuo nos ofrece la vida real transiciones no menos bruscas, contrastes no menos vivos. Es muy frecuente pasar de un salón de baile a un lecho de muerte; cambiar de la noche a la mañana los negros crespones indicadores de duelo y de quebranto por las vistosas galas símbolo de la alegría y del contento. No existe en ello más que una diferencia, a saber: en este último caso somos nosotros los actores y en el primero los espectadores. En la vida mímica del teatro, los actores no tienen ojos para ver las transiciones violentas y los ímpetus de súbita cólera y explosiones repentinas de dolor o de pasión; transiciones, ímpetus y explosiones que, servidos a meros espectadores, son condenados como absurdos e inverosímiles.
>
> Tal vez haya quien asegure que este breve preámbulo es tan innecesario como las transiciones bruscas en la escena, como los cambios rápidos de tiempo y de lugar cuyo uso en las composiciones literarias no sólo ha sido consagrado por una costumbre antiquísima, sino que también pasa por ser la piedra de toque que prueba la capacidad del autor —capacidad que los críticos que así opinan estiman en más o en menos según sea mayor o menor el enredo laberíntico de la obra y más o menos profundo el misterio en que deje envueltos a los personajes de la misma al final de cada capítulo—; pero aquellos que por innecesario le tenga, vean en él una indicación delicada, hecha por el autor. . .

En este tratado hay otra cosa interesante: Dickens, en sus propias palabras (actor aficionado de toda la vida), define su relación directa con el teatro melodramático. Es como si Dickens se hubiera colocado en la posición de un lazo de conexión entre el arte del cine futuro e impredecible, y el pasado no tan distante (para Dickens) —las tradiciones del "buen melodrama asesino".

Por supuesto que este "tratado" no se le pudo haber escapado al patriarca del cine norteamericano, y a menudo su estructura parece seguir el sabio consejo que entrega el gran novelista del siglo XIX al gran cineasta del siglo XX. Griffith, que no oculta nada, más de una vez ha reconocido esta deuda a la memoria de Dickens.

Ya hemos visto que la primera explotación en pantalla de esta estructura la hizo Griffith en *After many years*, una explotación cuya responsabilidad atribuyó a Dickens. La película es aún más memorable por ser la primera en la que el primer plano fue aprovechado *inteligentemente* y, sobre todo, *utilizado*.[23]

Lewis Jacobs ha descrito el acercamiento de Griffith al primer plano con tres meses de anterioridad, en *For love of gold*, una adaptación de *Just meat*, de Jack London:

> El clímax de la historia era la escena en la que los dos ladrones comienzan a sentir desconfianza uno del otro. Su efectividad dependía de hasta qué punto el público era consciente de lo que pasaba en la mente de ambos ladrones. El único método conocido para indicar los pensamientos de un actor era la exposición doble de "globos de sueño". Esta convención había surgido de dos concepciones equivocadas: la primera, que la cámara debe estar fija siempre en un punto de vista que corresponda al del espectador en un teatro (posición conocida en la actualidad como plano lejano); la segunda, que una escena tenía que ser actuada en su totalidad antes de que empezara la otra. . .
>
> Griffith tomó la iniciativa de dar un paso revolucionario. Acercó la cámara al actor en lo que en la actualidad es conocido como plano amplio (una exposición más amplia del actor), de manera que el público pudiera observar más de cerca la pantomima del actor. Nunca a nadie antes se le ocurrió cambiar la posición de la cámara en la mitad de una escena. . .
>
> El paso lógico siguiente fue acercar la cámara aún más al actor, en lo que ahora se llama un primer plano. . .
>
> Desde *The great train robbery*, de Porter, de cinco años antes, no se había visto en Norteamérica un primer plano. En esa época sólo se utilizaba como truco (se veía al maleante disparando al público), pero fue en *Enoch Arden* [*After many years*] cuando el primer plano se convirtió en el complemento dramático del plano lejano y el plano amplio. Aventurándose todavía más de lo que había hecho antes, Griffith mostró a Annie Lee rumiando mientras

---

[23] Las tomas cercanas de cabezas y objetos no eran tan raras antes de Griffith como por lo general se supone; se puede encontrar que dichas tomas se utilizaban únicamente para propósitos de novedad o de truco por pioneros tan inventivos como Mélies y la escuela de Brighton inglesa (como señala Georges Sadoul en su *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1972).

> espera a que vuelva su marido, utilizando osadamente un primer plano de su cara aún más amplio.
>
> En el Biograph todo el mundo estaba escandalizado. "¿Mostrar sólo la cabeza de una persona? ¿Qué dirá la gente? ¡Es en contra de las reglas para hacer cine!"
>
> Pero Griffith no tenía tiempo para discutir. Tenía otra sorpresa, más radical aún que ofrecer. Inmediatamente después del primer plano de Annie, insertó una foto del objeto de sus pensamientos: su marido, deportado a una isla desierta. El corte de una escena a la otra, además sin terminarlas, le acarreó al experimentador un torrente de críticas.[24]

Y ya hemos leído cómo Griffith defendió su experimento, recurriendo a Dickens como testigo.

Si éstos fueron sólo los primeros indicios de lo que le iba a acarrear la gloria a Griffith, podemos encontrar en pleno florecimiento su nuevo método en una película hecha únicamente un año después de que empezara a dirigir películas: *The lonely villa*. Iris Barry la comenta en su monografía de Griffith:

> Para junio de 1909 Griffith lograba un mayor control sobre su material y se movía más hacia la actividad creativa: llevó el método inicial de Porter[25] a una nueva etapa de desarrollo en *The lonely villa*, en la que empleó el corte transversal para aumentar el suspenso a lo largo de las escenas paralelas en las que los ladrones asaltan a la madre y al niño mientras el padre se precipita a la casa para salvarlos. Griffith encontró aquí una nueva manera de manejar un recurso ya probado: el rescate de última hora —que le serviría ya para el resto de su carrera. Para marzo de 1911, Griffith desarrolló aún más este método de narración en *The lonedale operator*, que logra un grado mucho mayor de emoción y suspenso en las escenas en las que el héroe ferrocarrilero hace avanzar su tren para rescatar a la heroína que está siendo atacada por asaltantes ocultos en el depósito.[26]

Como el melodrama en la tierra norteamericana alcanzó su punto máximo de madurez exhuberante hacia finales del siglo XIX, sin lugar a dudas debe haber tenido una gran influencia en Griffith, cuyo arte inicial era el teatro, y los métodos de éste deben haber estado almacenados en su fondo de reserva con no pocos rasgos y características maravillosos.

¿Qué fue este período de melodrama norteamericano que precedió a la aparición de Griffith? Su aspecto más interesante era el entretejido escénico cerrado de *los dos* ángulos que llegaron a ser característicos en la creación futura de Griffith; los *dos aspectos* tan típicos de la escritura y estilo de Dickens, que mencionamos al inicio de este ensayo.

---

[24] Lewis Jacobs, *The rise of the American film*, Nueva York, 1939, pp. 101-103.

[25] Con anterioridad Miss Barry había señalado que "Edwin S. Porter, en *The great train robbery* había dado un paso vital al introducir la acción paralela mediante una burda forma de intercalamiento". Iris Barry, *D. W. Griffith. American film master*, Nueva York, Museo de Arte moderno, 1940, p. 15.

[26] *Ibid.*, pp. 16-17.

Lo anterior podría ilustrarse con la historia teatral del original *Way down East*. Parte de esta historia quedó contenida en las memorias de William A. Brady, que son particularmente interesantes como registro del surgimiento y popularización de ese género teatral conocido como el melodrama "casero" de lo local. Algunos rasgos de esta tradición se conservan en la actualidad. Los éxitos de obras modernas tan agudas como el *Tobacco road* de Erskine Caldwell y *The grapes of wrath* de John Steinbeck (en sus versiones original y fílmica) contienen ingredientes comunes a este género popular. Estas dos obras completan un círculo de poesía rural dedicada al campo norteamericano.

Las memorias de Brady son un registro interesante de la plasmación escénica de estos melodramas en los escenarios de la época. Simplemente como escenificación, en muchos casos esta plasmación escénica anticipa literalmente no sólo los temas, los personajes y sus interpretaciones, sino incluso los métodos de escenificación y los efectos que siempre nos parecen ser tan "puramente cinemáticos", sin precedentes y. . . ¡concebidos por la pantalla![27]

> Un actor de variedades llamado Denman Thompson, a fines de la década de los setenta del siglo pasado, representaba en los circuitos de variedades una pieza corta llamada *Joshua Whitcomb*. . . Sucedió que James M. Hill, un vendedor de ropa al menudeo de Chicago vio la pieza, buscó a Thompson, y lo persuadió de que escribiera un drama en cuatro actos sobre el Viejo Josh.[28]

De esta idea vino el melodrama *The old homestead*, que Hill financió. El nuevo género prendió con lentitud, pero una hábil publicidad ayudó: con remembranzas de sueños y recuerdos sentimentales del buen viejo ¡ay! por desgracia tan abandonado y de la vida en la buena Norteamérica rural, la obra se mantuvo en cartelera durante veinticinco años, rindiéndole una fortuna al señor Hill.

---

[27] Por esta razón, inmediatamente después de los hechos sobre las circunstancias y arreglo que le dieron tanto éxito a *Way down East* en la última década del siglo pasado, presentaré una descripción, con igual énfasis, de los efectos escénicos en el melodrama *The ninety and nine*, un éxito del teatro Nueva York de 1902.

[28] Esta y las citas siguientes de las memorias de Brady están citadas en su "Drama in homespun". *Stage*, enero de 1937, pp. 98-100.

Otro éxito con la misma fórmula fue *The county fair*, de Neil Burgess:

> Introdujo en la obra, por primera vez en cualquier escenario, una carrera de caballos sobre una banda rodante. Patentó su invento y cobró regalías por todo el mundo cuando se empezó a usar en otras producciones. *Ben Hur* la utilizó durante veinte años. . .

La novedad y atracción de este material temático volcado en inventos escénicos de este tipo pronto se popularizó por todas partes y los "dramas caseros surgieron por todos lados. . ."

> Otro melodrama vulgar y duradero fue *In old Kentucky*, que con su banda Pickaninny hizo un par de millones en diez años para su propietario, Jacob Litt. . . Augustus Thomas probó su suerte escribiendo una trilogía rural: *Alabama*, *Arizona* y *In Missouri*.

Un empresario tan enérgico y completo como Brady no iba a dejar pasar esta oportunidad de hacer dinero con esta forma dramática:

> A lo largo de la última década del siglo pasado estuve muy ocupado en y en torno a Broadway. Probé todo lo referente a diversiones: melodramas sobre Broadway o sobre el Bowery, peleas de campeonato, carreras de ciclistas —largas o cortas, de seis días, de veinticuatro horas o de velocidad pura—, ligas de baseball. . . Duelos de espadas, carreras con pasteles, tirar de la cuerda, lucha libre —todo hecho honradamente y sobre pedido. Bailes de disfraces de todas las naciones en el Madison Square Garden. La pelea entre James J. Corbett y John L. Sullivan por el campeonato de peso completo. Todo esto me colocó en la cima del mundo y por eso tuve que contar con un teatro en Broadway.

Brady alquiló el teatro Manhattan junto con "un joven llamado Florenz Ziegfeld, Jr." y comenzó a buscar espectáculos.

> Uno de mis agentes de reservaciones, llamado Harry Doel Parker, me trajo un guión titulado *Annie Laurie* [escrito por su esposa, Lottie Blair Parker]. Lo leí y me di cuenta de que era una oportunidad para producir una de esas cosas rurales que estaban arrasando con todo. . . Le dije que la obra tenía perspectivas y finalmente acordamos el precio de compra en diez mil dólares, autorizándome a contratar un revisor de teatro, y le di el trabajo a Joseph R. Grismer, quien rebautizó la obra con el título de *Way down East*. . .[29]

---

[29] En otra parte William A. Brady ha dado más detalles sobre la contribución de Grismer: "Durante el período de prueba y error llegamos a utilizar en uno u otro momento todos lo pueblitos de Estados Unidos como conejillos de indias para *Way down East*; ninguno de los pueblos vio la misma versión. . . Grismer vivía, dormía y se ali

. . .La pusimos en nuestro teatro de Broadway, donde estuvo siete meses, sin tener nunca una semana buena. Los críticos la hicieron pedazos. Mientras estuvo en Broadway utilizamos todos los trucos conocidos por los actores ambulantes para atraer al público, pero no sirvió de nada. . .

Una noche asistió un pastor muy conocido y luego nos escribió una elogiosa carta. Eso nos dio la clave. Enviamos diez mil "boletos de pastores" y a todos les pedimos elogios. Los obtuvimos. Todos dijeron que era una obra maestra —para hacerlo elaboraron largos discursos en el escenario y de ahí pasaban a los sermones desde sus púlpitos. Alquilé el letrero luminoso que está en el edificio en triángulo de Broadway y la Calle 23 (el primero realmente grande en Nueva York). Nos costó mil dólares mensuales. ¡Cómo dio que hablar al Rialto! En uno de nuestros boletines de prensa semanales que imprimió *The Sun*, se afirmaba que *Way down East* era mejor que *The old homestead*. Eso nos proporcionó un lema que duró veinte años. . .

Al administrador de la Academia de Música, el hogar de *The old homestead*, se le pidió que pusiera en su teatro *Way down East*.

Estaba dispuesto, pero insistía en que el espectáculo y la producción eran demasiado pequeños para ese gran escenario. Grismer y yo pusimos manos a la obra y optamos por una producción enorme, introduciendo caballos, ganado, ovejas y toda una serie de vehículos agrícolas, un trineo monstruo tirado por cuatro caballos para un paseo en trineo, una tormenta de nieve eléctrica, un cuarteto doble que cantaba a cada momento las canciones que aman las madres —y todo ello formaba un auténtico circo agrícola. Prendió como pólvora y se quedó la temporada completa en Nueva York, obteniendo ganancias de más de cien mil dólares. Después de eso ya fue muy sencillo. Lancé media docena de compañías en giras. Todas arrasaron con éxito.

El espectáculo era para repetirse y duró veintiún años. Las grandes ciudades no parecían cansarse nunca. . .

Los derechos para el cine mudo de *Way down East* los compró D.W. Griffith en ciento setenta mil dólares, veinticinco años después de su primera producción teatral.

En el otoño de 1902, exactamente un año antes de la producción de *The great train robbery*, se inauguró en la misma Academia de Música un melodrama moralista titulado *The ninety and nine* (el título proviene de un conocido himno de Sankey). Como pie de foto de la escena más emocionante de la producción, *The Theatre Magazine* explicaba:

mentaba de la obra. Realmente se ganó el credito que apareció siempre en el programa: 'Elaborada por Joseph R. Grismer.' Porque la tormenta de nieve mecánica utilizada en el tercer acto, que contribuyó no poco a hacer de la obra un éxito memorable, fue especialmente inventada por él para la producción y luego patentada. Una de sus genialidades consistió en descubrir a Harry Seamon, un actor de vodevil que hacia el papel de patán, romper su rutina en tres partes y meterlo en *Way down East*." William A. Brady, *Showman*, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1937.

> Una aldea está rodeada por una pradera en llamas y sus habitantes están amenazados. En la estación, a treinta millas de distancia, grupos de gente muy alterada esperan a medida que el telégrafo teclea la historia del peligro. Un tren especial está listo para salir al rescate. El maquinista no está y el amilanado joven millonario se niega a correr el riesgo de tomar su lugar. El héroe se adelanta para hacerlo. Oscuridad, un momento de suspenso, y después la cortina se alza nuevamente sobre una escena emocionante. El enorme escenario está literalmente cubierto de fuego. Las llamas devoran los troncos de los árboles. Los postes del telégrafo arden y en el intenso calor los alambres se revientan. Feroces lenguas de fuego crepitan en la yerba y la incendian rápidamente. En medio de todo esto está la locomotora enorme, completa, como la que llevan los expresos, casi oculta a la vista por el vapor y el humo. Sus enormes ruedas giran sobre la vía y la máquina se bambolea y mece como cuando corre a su máxima velocidad. En la cabina está el maquinista, todo sucio por el humo y maltratado, mientras el fogonero le echa cubetadas de agua para protegerlo de las ascuas volantes.[30]

Hacer más comentarios ya resultaría superfluo: aquí también está la tensión de la acción paralela, de la carrera, de la caza —la necesidad de llegar a tiempo, cruzar la barrera de llamas; también aquí está la prédica moral capaz de enardecer a miles de pastores; aquí también, en respuesta a los intereses "modernos" del público, está el HOGAR en toda su "plenitud exótica"; aquí también se encuentran las tonadas irresistibles, ligadas a los recuerdos de infancia y de la "madrecita adorada". En resumen, aquí yace todo el arsenal con el que Griffith conquistaría, de manera tan irresistible, posteriormente.

Pero si se quisiera desplazar la discusión de actitudes generales de montaje a sus rasgos más *estrechamente específicos*, Griffith podría haber encontrado aun otros "antepasados de montaje" y hasta en su propio terreno.

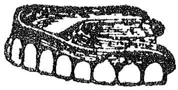
Lamento tener que dejar de lado la concepción de enorme montaje de Walt Whitman. Hay que dejar bien claro que Griffith no continuó la *tradición de montaje* de Whitman (pese a las líneas de Whitman: "fuera de la cuna eternamente meciéndose", que a Griffith le sirvieron sin éxito como toma de estribillo para su *Intolerance*; pero ya hablaremos de eso después).

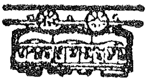
Es en este punto en donde quisiera, en relación con el montaje, referirme a uno de los contemporáneos de Mark Twain más alegre y agudo, que escribía con el *nom de plume* de John Phoenix. Este ejemplo de montaje tiene fecha de ¡1 de octubre de 1853!, y está tomado de su parodia de algo que en ese entonces era novedoso: los periódicos ilustrados.

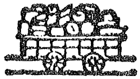
---

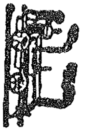
[30] En la reseña contenida en la revista, Arthur Hornblow nos da una idea de cómo se logró este efecto: "Esta escena, que es la 'sensación' de la producción, es uno de los efectos de maquinaria más realistas que se hayan visto en el escenario. . . Con unos ventiladores eléctricos ocultos se hicieron ondear banderolas de papel de china sobre las que jugaban luces brillantes rojas y amarillas haciéndolas parecer llamas; el movimiento de la locomotora que avanza a toda velocidad se simula con el movimiento del bosque en el trasfondo en una dirección inversa.

El periódico de parodia se llamaba "Phoenix's Pictorial and Second Story Front Room Companion", y salió publicado por primera vez en el *Herald* de San Diego.[31] Entre los diversos ítem, ingeniosamente ilustrados con la "plancha de caldera" misceláEnea que puede encontrarse en cualquier imprenta de pueblo de la época, hay uno que es de particular interés para nosotros:









¡HORRIBLE ACCIDENTE EN LA VÍA DE PRINCETON!
¡MUCHÍSIMAS VÍCTIMAS!

"Con todas las reglas del arte" de montaje, John Phoenix "conjura la imagen". El método de montaje es evidente: el juego de *tomas detalladas yuxtapuestas*, que en sí mismas son inmutables y aun sin relación entre ellas, pero de las que está creada *la imagen del todo*. Lo que resulta particularmente fascinante aquí es el primer plano de la dentadura postiza, colocada junto a un plano lejano del vagón volcado, pero ambos tomados en el *mismo tamaño*, es decir, exactamente como si fueran mostrados en una "pantalla completa".

También es curiosa la figura del propio autor, que esconde tras el seudónimo de Phoenix el honorable nombre de teniente George Horatio Derby, de los Ingenieros del Ejército de los Estados Unidos, herido en Cerro Gordo en 1846; inspector responsable, reportero e ingeniero hasta su muerte en 1861. Así fue uno de los primeros antepasados norteamericanos del maravilloso método de trabajo de montaje. Fue uno de los primeros humoristas norteamericanos importantes de un tipo nuevo, que pertenece asimismo a los indudables precursores de ese humor "violento" que tuvo su mayor florecimiento en las películas, por ejemplo en el trabajo de los hermanos Marx.[32]

---

[31] Todo el número ha sido reproducido en *Phoenixiana*, compilado por Francis P. Farquhar, San Francisco, The Grabhorn Press, 1937.

No sé qué piensen mis lectores de esto, pero a mí me resulta agradable reconocer una y otra vez el hecho de que nuestro cine no está del todo desprovisto de parientes o de pedigrí, de un pasado con tradiciones y una rica herencia cultural de épocas pasadas. Sólo la gente muy insensata y presuntuosa puede erigir leyes y una estética para el cine partiendo de las premisas de algún nacimiento virgen inverosímil de este arte.

Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado; cada parte de este pasado en su momento en la historia mundial ha hecho avanzar al gran arte de la cinematografía. Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes y que es, en primer lugar y sobre todo, el arte de ver —no sólo con el *ojo*, sino *captar*— término en el cual están contenidos ambos sentidos.

El crecimiento estético del *ojo cinematográfico* a la *imagen de un punto de vista personificado sobre los fenómenos* fue uno de los procesos más serios de desarrollo de nuestro cine soviético en particular; nuestro cine desempeñó también un importante papel en la historia del desarrollo del cine mundial como un todo, y no fue pequeño el papel desempeñado por una comprensión básica de los principios del montaje cinematográfico, lo que se hizo tan característico de la escuela soviética de cinematografía.

También fue de peso el papel de Griffith en la evolución del sistema de montaje soviético: un papel tan enorme como el de Dickens en la creación de los métodos de Griffith. En este respecto, Dickens desempeñó un papel enorme al realzar la tradición y la herencia cultural de épocas anteriores; de la misma manera que en un nivel aún más alto podemos ver el enorme papel de esas premisas sociales que, inevitablemente, en los momentos críticos de la historia siempre renovada impulsan elementos del método de montaje al centro de atención de la obra creativa.

---

[32] Hay evidencia suficiente de lo anterior en la anécdota de John Phoenix en la que la nueva máquina para sacar dientes de Tushmaker "le arrancó a la anciana todo el esqueleto del cuerpo, dejando en la silla una masa gelatinosa y temblorosa. Tushmaker la llevó a su casa en una funda de almohada. La anciana vivió todavía siete años, y la gente la llamaba la 'Mujer de goma'. Con anterioridad había sufrido terriblemente a causa del reumatismo pero después de este incidente no le volvieron a doler los huesos. El dentista los guardó en una caja de cristal. . ." "Phoenix at Benicia" (impreso inicialmente en el *Pioneer*, julio de 1855) *ibid.*, p. 175.

El papel de Griffith es enorme, sí, pero nuestro cine no es ni un pariente pobre ni un deudor insolvente. Era natural que el espíritu y contenido de nuestro propio país, tanto en temas como en personajes, aventajara los ideales de Griffith, así como su reflejo en imágenes artísticas.

En su actitud social, Griffith fue siempre un liberal, sin alejarse demasiado del humanismo ligeramente sentimental de los buenos ancianos y ancianas de la Inglaterra victoriana, tal y como Dickens gustaba de ilustrarlos. Su enternecida moral fílmica no iba más allá de una denuncia cristiana de la injusticia humana, y por ninguna parte en sus películas suena una protesta en contra de la injusticia social.

En sus mejores películas es un predicador del pacifismo y del compromiso con el destino (*Isn't life wonderful?*) o del amor por la humanidad "en general" (*Broken blossoms*). En sus reproches y condenas logra en ocasiones ascender a un *pathos* magnífico (por ejemplo en *Way down East*).

En sus trabajos de temática más dudosa lo anterior toma la forma de una apología de la Ley Seca (en *The struggle*) o de una filosofía metafísica sobre los orígenes eternos del Bien y el Mal (en *Intolerance*). En la película que hizo sobre *Sorrows of Satan*, de Marie Corelli, abunda la metafísica. Por último, entre los elementos más repelentes de sus películas (y los hay) vemos a Griffith como un abierto apologista del racismo, levantando un monumento de celuloide al Ku Klux Klan, y uniéndose a su ataque a los negros en *The birth of a nation.*[33]

No obstante, nada puede quitarle a Griffith el título de uno de los maestros más auténticos del cine norteamericano.

Sólo que la idea de montaje es inseparable del contenido general del pensamiento como un todo. La estructura que se refleja en el concepto de montaje de Griffith es la estructura de una sociedad burguesa. Y de hecho se parece al "tocino entreverado" de Dickens; en realidad (y no es broma), está entretejido de capas alternantes irreconciliables de "blanco" y "rojo", de ricos y pobres. (Éste es el eterno tema en las novelas de Dickens, y él no se mueve más allá de estos límites. Su obra más acabada *Little Dorrit*, también está dividido en dos libros: "Pobreza" y "Riqueza".) Y esta sociedad, percibida *sólo como un contraste entre los que tienen y los que no tienen*, está reflejada en la conciencia de Griffith no más profundamente que la imagen de una intrincada carrera entre dos líneas paralelas.

---

[33] En todos estos ejemplos el oficio de Griffith es casi idéntico y surge siempre de una profunda sinceridad y una plena convicción en la justicia de sus temas, pero yo quería hacer notar los temas en sí mismos y sus objetivos ideológicos.

Griffith, primordialmente, es el gran maestro de la forma más gráfica en este campo: *el montaje paralelo*. Pero sobre todo Griffith es un gran maestro de construcciones de montaje que han sido creadas en un apresuramiento alineado de forma directa y un *aumento en el tempo* (principalmente en la dirección de las más altas formas de montaje paralelo).

La escuela de Griffith es ante todo una escuela de *tempo*. Sin embargo, no tuvo fuerzas para competir con la joven escuela de montaje soviética en el campo de la expresión y del *ritmo* inexorablemente afectivo, cuya tarea va más allá de los estrechos confines de las tareas del *tempo*.

Fue justamente este rasgo de un *ritmo devastador*, en oposición a los efectos del *tempo*, lo que se percibió cuando aparecieron las primeras películas soviéticas en Norteamérica. Tras apreciar los temas e ideas de nuestros trabajos, fue este rasgo de nuestro cine lo que destacó la prensa norteamericana de 1926-1927.

Pero el verdadero ritmo presupone sobre todo una *unidad* orgánica.

No es una alternancia mecánica de cortes transversales ni un entretejido de temas antagónicos lo que está en la base del ritmo, sino sobre todo una unidad en el juego de las contradicciones internas, mediante un desplazamiento del juego hacia lo que traza su pulsión orgánica. No se trata de una unidad externa de la historia, que destaca asimismo la imagen clásica de la escena de caza, sino la unidad interna que se puede realizar mediante el montaje como un sistema de construcción completamente diferente, en el que el llamado montaje paralelo puede aparecer como una de las variantes más intensas o más particularmente personales.

Y, naturalmente, el concepto de montaje de Griffith, como montaje paralelo fundamentalmente, aparece como una copia de esta ilustración dual del mundo, que avanza en dos líneas paralelas de pobres y ricos hacia alguna "reconciliación" hipotética en donde. . . las líneas paralelas se encontrarían, es decir, en ese infinito tan inaccesible como esa "reconciliación".

De ahí que se esperara que nuestro concepto de montaje habría de nacer de una "imagen" enteramente diferente de la comprensión de los fenómenos, que nos fue dada gracias a una visión del mundo tanto monística como dialéctica.

Para nosotros el microcosmo del montaje tenía que ser entendido como una unidad, que en la tensión interna de las contradicciones es partida por la mitad con objeto de ser reensamblada en una nueva unidad sobre un plano nuevo, más alto cualitativamente y con su fantasía percibida de manera nueva.

Traté de darle una expresión teórica a esta *tendencia general* de nuestra comprensión del montaje, y escribí esto en 1929, sin pensar, y mucho menos en esa época, hasta qué punto nuestro método de montaje, tanto genéricamente como en principio, estaba en oposición al de Griffith.

Lo anterior se hizo evidente en la forma de una definición de las *etapas* de relación entre la toma y el montaje. De la unidad temática del contenido en una película, de la "toma", del "cuadro", escribí:

> De ninguna manera es la toma un *elemento* del montaje.
>
> La toma es una *célula* de montaje.
>
> De la misma manera en que las células en su división forman un fenómeno de otro orden —el organismo o embrión—, del otro lado del salto dialéctico de la toma, hay montaje.

El montaje es la expansión del conflicto intra-toma (o contradicción) al principio en el conflicto de dos tomas que están lado a lado:

> El conflicto dentro de la toma es el montaje potencial; en el desarrollo de su intensidad resquebraja la jaula cuadrilátera de la toma y explota su conflicto en impulsos de montaje *entre* los trozos de montaje.

Entonces: el hilvanado del conflicto mediante todo un sistema de planos, con los cuales ". . .recogemos nuevamente el evento desintegrado en un todo, pero desde *nuestro* punto de vista. Según el tratamiento de nuestra relación con el acontecimiento".[34]

Así se fragmenta una *unidad de montaje* —la jaula— en una cadena múltiple, que es *nuevamente estructurada en una unidad nueva: la frase de montaje, que encarna el concepto de una imagen del fenómeno.*

Resulta interesante observar tal proceso moviéndose también a través de la historia del lenguaje en relación con la palabra (la

---

[34] Véase "El principio cinematográfico y el ideograma", pp. 38-42.

"toma") y la oración (la "frase de montaje"), y ver una etapa primitiva de "palabras-oraciones" amalgamándose posteriormente en una oración hecha de palabras separadas e independientes.

V.A. Bogoroditzki escribe que ". . .la humanidad en sus inicios expresaba sus ideas con palabras separadas, que eran también formas primitivas de la oración".[35] El académico Ivan Meshchaninov presenta la cuestión de manera más detallada:

> La palabra y la oración aparecen como el producto de la historia y están lejos de ser identificadas con toda la larga época de los guturales. Las antecede un estado de no amalgamamiento hasta la fecha no detectado en los materiales de los idiomas incorporados.[36]
>
> Las palabras-oraciones fragmentadas en sus partes componentes muestran una unidad entre las palabras originales y sus combinaciones en el complejo sintáctico de la oración. Se adquiere así una diversidad de posibilidades en expresivas combinaciones de palabras. . .
>
> Los embriones de la sintaxis, previamente asentados, tenían una forma latente de palabras-oraciones incorporadas; después, durante su descomposición, eran proyectados hacia afuera. Parecería que la oración fue fragmentada en sus elementos principales, es decir, la oración está creada como tal con sus leyes de sintaxis. . .[37]

Anteriormente afirmamos la particularidad de *nuestra* actitud hacia el montaje. No obstante, la diferencia entre nuestro concepto de montaje y el de los norteamericanos se vuelve más aguda y más clara si observamos esa diferencia en principio de la comprensión de otra innovación que introdujo Griffith en la cinematografía y, de la misma manera, recibimos en las manos una comprensión por entero diferente.

Nos referimos al primer plano o, como decimos generalmente, la "gran escala", es decir, *grande*.

Los norteamericanos dicen: *cerca* o "primer plano".[38]

Estamos hablando del aspecto *cualitativo* del fenómeno, ligado con su significado (así como hablamos de un *gran* talento, es decir, uno que sobresale por su significado de la línea general, o de las mayúsculas en imprenta, para destacar lo que es particularmente esencial o significativo).

---

[35] V.A. Bogoroditzki, *General course in Russian grammar*, Moscú-Leningrado, 1935, p. 203.

[36] Éste es un término para aquellos lenguajes modernos que preservan su carácter hasta la fecha, por ejemplo las lenguas de los Chukchi, los Yukagirs y los Gilyaks. Para los interesados en estos lenguajes, véase la obra del profesor Meshchaninov.

[37] Ivan I. Meshchaninov, *General linguistics*, Leningrado, 1940.

[38] El propio Griffith, en su famoso anuncio aparecido en *The New York Dramatic Mirror*, el 3 de diciembre de 1913, empleó ambas designaciones: "Las figuras más grandes o más cercanas. . ." Pero es más común que en el lenguaje fílmico habitual de los norteamericanos se conserve el término *close-up*.

Entre los norteamericanos el término está asociado al *punto de vista.*

Entre nosotros, *al valor de lo que se ve.*

Veremos la profunda diferencia que hay en el principio, luego que hayamos entendido el sistema que, tanto en el método como en su aplicación, utiliza la "gran escala" en nuestro cine, en cierta forma distinta de la utilización del "primer plano" en el cine norteamericano.

En esta comparación, lo primero que aparece de inmediato como una relación clara con la función principal del primer plano en nuestro cine es no sólo y no tanto *mostrar* o *presentar,* como *significar, dar significado, designar.*

A nuestra manera, muy pronto nos dimos cuenta de la naturaleza misma del "primer plano" cuando éste apenas había sido percibido por los cineastas nortamericanos en su única capacidad, como un medio para mostrar.

El primer factor que nos atrajo en el método del primer plano fue el descubrimiento de este rasgo particularmente asombroso: crear *una nueva calidad del todo desde una yuxtaposición de las partes separadas.*

En donde el primer plano aislado en la tradición de la olla de Dickens era frecuentemente un determinante o un detalle "clave" en el trabajo de Griffith; en donde la alternancia de primeros planos de caras era una anticipación del diálogo sincronizado futuro (aquí sería apropiado mencionar que Griffith, en su cine sonoro, no remozó un solo método de los que estaban en uso), nosotros avanzamos la idea de una *fusión nueva cualitativa principalmente,* que fluía del proceso de *yuxtaposición.*

Por ejemplo, en mis primeras declaraciones habladas y escritas en los años veinte definí el cine como primordialmente un "arte de yuxtaposición".

Si hay que creerle a Gilbert Seldes, el propio Griffith llegó a ver "que mediante el ensamblaje de la cabalgata de los salvadores y el terror de las víctimas en una escena, estaba multiplicando enormemente el efecto emocional; el todo era infinitamente mayor que la suma de sus partes",[39] pero para nosotros esto también era insuficiente.

Considerábamos que esta *acumulación cuantitativa,* aun en tales situaciones "multiplicantes", no era suficiente: en las yuxtaposiciones buscamos y encontramos más que eso; encontramos *un salto cualitativo.*

---

[39] Gilbert Seldes, *The movies come from America,* Nueva York, Scribner's, 1937, pp. 23-24.

El salto demostró ir más allá de los *límites de las posibilidades* del escenario; un salto en el campo del montaje de la *imagen,* del montaje de la *comprensión,* del montaje como un medio sobre todo para revelar la *concepción ideológica.*

Y a propósito, en otro libro de Seldes aparece su extensa condena de las películas norteamericanas de los años veinte, ya que pierden su espontaneidad con pretensiones de "artificio" y "teatralidad".

Está escrita en la forma de "Una carta abierta a los magnates del cine". Comienza con un jugoso saludo: "Gente ignorante e infeliz", y en su conclusión contiene líneas tan sorprendentes como las siguientes:

> . . .y entonces el nuevo cine llegará sin su ayuda. Porque cuando ustedes y sus financiamientos y publicidad se derrumben el campo quedará libre para otros. . . Estará al fin al alcance de los artistas. Con verdaderos actores, en lugar de actorcillos y actricillas, con ideas frescas (entre las que la idea de hacer mucho dinero estará ausente); estos artistas le devolverán a la pantalla algo que ustedes le arrebataron: la imaginación. Crearán con la cámara y no sólo registrarán. . . es posible y deseable crear grandes épicas de la industria norteamericana y dejar que la máquina opere como un personaje en la obra —de la misma manera que la tierra en el Oeste, o el maíz, debe desempeñar su parte. Las grandiosas concepciones de Frank Norris no están fuera del alcance de la cámara. Hay pintores deseosos de trabajar en el campo de la cámara, y arquitectos y fotógrafos. Y también novelistas, estoy seguro, encontrarían muy interesante el escenario como un nuevo medio de expresión. No hay límites para lo que podemos lograr.
>
> . . .Porque el cine es la imaginación de la humanidad. . .[40]

Seldes esperaba que este brillante futuro del cine fuera realizado por algunas personas desconocidas que iban a reducir el costo de las películas; por algunos "artistas" desconocidos y algunas epopeyas dedicadas a la industria o al maíz norteamericanos. Sólo que estas proféticas palabras se justificaron en una dirección enteramente distinta: demostraron ser una predicción de que en esos mismo años (el libro apareció en 1924), del otro lado del globo se estaban preparando las primeras películas soviéticas, destinadas a cumplir todas sus profecías.

Y es que sólo una nueva estructura social que ha liberado el arte para siempre de las estrechas tareas comerciales puede realizar plenamente los sueños de los avanzados y penetrantes norteamericanos.

---

[40] Gilbert Seldes, *The seven lively arts*, Nueva York, Harper & Brothers, 1924.

También en la técnica, en esa época el montaje adoptó un nuevo significado completamente.

Al paralelismo y los primeros planos de Norteamérica ofrecemos el contraste de unir éstos en una fusión: el TROPO DE MONTAJE.

En la teoría de la literatura se define así a un *tropo*: "una figura del lenguaje que consiste en el uso de una palabra o una frase en un sentido distinto del que le es propio",[41] por ejemplo, una mente *aguzada* (normalmente una espada *aguzada*).

El cine de Griffith no conoce este tipo de construcción de montaje. Sus primeros planos crean atmósfera, delinean trazos de los personajes, alternan en diálogos de los principales personajes, y los primeros planos del perseguidor y el perseguido apresuran el *tempo* de la cacería. Pero Griffith permanece todo el tiempo en un nivel de *representación y objetividad*, y nunca prueba, mediante la yuxtaposición de las tomas, a dar forma al *significado y a la imagen.*

Sin embargo, en la práctica de Griffith hubo un intento semejante; un intento de dimensiones enormes: *Intolerance.*

Tarry Ramsaye, un historiador del cine norteamericano llamó a la película categóricamente: "una metáfora gigante". Y no menos categóricamente también la llamó "un magnífico fracaso". Y es que si *Intolerance* —en su historia moderna— resulta insuperable por el propio Griffith —un brillante modelo de su método de montaje—, simultáneamente, a lo largo de la línea de su deseo de alejarse de los *límites de la historia* hacia *la región de la generalización* y la alegoría metafórica, la película está por completo avasallada por el fracaso. Al explicar el fracaso de *Intolerance*, Ramsaye afirma:

> La alusión, el símil y la metáfora pueden tener éxito en la palabra impresa y hablada como una ayuda a la calidad pictórica nebulosa de la expresión verbal. El cine no tiene sitio para ellos porque es en sí mismo el evento. Es demasiado específico y final aceptar tales ayudas. El único lugar para estos recursos verbales que tiene la pantalla es para apoyar los subtítulos o leyendas. . .[42]

Pero Terry Ramsaye no tiene razón al negarle a la cinematografía *toda posibilidad en general de una narrativa con imágenes*; en no permitir a la asimilación del símil y la metáfora moverse en sus mejores ejemplos: ¡más allá del texto de los subtítulos!

---

[41] *The Shorter Oxford Dictionary.*

[42] Terry Ramsaye, *A million and one nights*, Nueva York, Simon and Schuster, 1926.

La razón del fracaso es completamente de otra naturaleza; está particularmente en el malentendido de Griffith de que el ámbito de la escritura matafórica e imaginista aparece en la esfera de la *yuxtaposición de montaje* y no en los *trozos de montaje representacionales.*

De aquí provino su infructuosa utilización de la toma del estribillo repetido: Lillian Gish meciendo una cuna. Griffith quiso traducir estas líneas de Walt Whitman,

> . . .interminablemente se mece la cuna, Unidora del Aquí y el Más Allá.[43]

no en la estructura, ni tampoco en *la recurrencia armónica de la expresividad de montaje,* sino en *una fotografía aislada,* con el resultado de que la cuna no podía en manera alguna ser *abstraída en una imagen de épocas eternamente renacidas,* e inevitablemente se quedó como una *cuna normal,* despertando burla, sorpresa o humillación en el espectador.

Sabemos de un disparate casi análogo también en nuestros filmes: la "mujer desnuda" en la obra *La tierra,* de Dovjenko. Aquí hay otro ejemplo de falta de percepción de que para la "manipulación" de tomas fílmicas *imaginistas* y de un tipo de *extra-vida* (o surrealista) debe producirse *una abstracción de la representación natural.*

Una abstracción tal de lo natural puede, en algunos casos, obtenerse mediante el primer plano.

El cuerpo de una mujer bella y saludable puede, de hecho, ser elevado *a imagen de un inicio de vida que se afirma,* que es lo que Dovjenko debía tener para que chocara con su montaje del funeral en *La tierra.*

Una hábil creación de montaje principal con primeros planos, trabajada a la "manera de Rubens", separada del naturalismo y abstraída en la dirección necesaria, podría muy bien haberse elevado a tal imagen "sensualmente palpable".

Pero toda la estructura de *La tierra* estaba condenada al fracaso, porque en lugar de ese material de montaje el director injertó en el funeral planos lejanos del interior de una choza campesina y dentro la mujer desnuda. Y el espectador simplemente no podía separar de esta mujer viva y concreta esa sensación generalizada de deslumbrante fertilidad, de una afirmación de vida sensual, que el director quería transmitir de toda la naturaleza, como un contraste panteístico del tema de la muerte y el funeral.

---

[43] Éste es el arreglo que hizo Griffith de dos frases de Whitman, de hecho separadas por veinte líneas: "Fuera de la cuna interminablemente meciéndose. . . unidora del aquí y el más allá."

Se lo impedían los hornos, las ollas, las toallas, los bancos, los manteles —todos esos detalles de la vida cotidiana, de los que el cuerpo de la mujer podría haber sido fácilmente liberado mediante *el encuadre de la toma*, de manera que el naturalismo *representacional* no interfiriera con la personificación de la tarea *metafórica transmitida.*

Pero volviendo a Griffith:

Si cometió un disparate por su visión de no-montaje en el tratamiento de una "ola de tiempo" recurrente mediante una idea plástica poco convincente de una cuna meciéndose, en el polo opuesto —al reunir los cuatro motivos de la película a lo largo del mismo principio de su montaje— cometió otro disparate más.

El entretejido de cuatro épocas fue espléndidamente concebido.[44]

Griffith afirmó:

> . . .las historias comenzarán como cuatro corrientes vistas desde lo alto de una colina. Al principio, las cuatro corrientes fluirán separadas, lenta y calladamente. Pero a medida que corren se acercarán cada vez más y con mayor velocidad, hasta que al final, en la última escena, se juntan en el poderoso río de la emoción expresada.[45]

Pero el efecto no cuajó. Porque aquí nuevamente resultó ser una combinación de *cuatro historias diferentes*, más que *una fusión de cuatro fenómenos* en *una generalización imaginista única.*

Griffith anunció su película como "un drama de comparaciones". Y eso es lo que queda de *Intolerance*: un drama de comparaciones, más que *una imagen generalizada, poderosa y unificada.*

Aquí está el mismo defecto otra vez: la incapacidad de abstraer un fenómeno, sin lo que no se puede expander más allá de lo *estrechamente representacional.* Por esta razón nosotros no pudimos resolver ninguna tarea "*supra-representacional*", "transmitidora" (metafórica).

Sólo al dividir "caliente" de una *lectura de termómetro,* se puede hablar de "un sentido de calor".

---

[44] Fue Porter (nuevamente) el primero en explorar, en el cine, este encadenamiento temático paralelo de historias inconexas. En *La cleptómana* (1905), "La historia habla de dos mujeres, una pobre y otra rica, a las que se descubre robando en una tienda y son arrestadas. A la rica se la pone en libertad; la pobre es encarcelada. La eficacia de la historia dependía del paralelo de los motivos de las acciones y destinos de las dos mujeres" (Lewis Jacobs). El intento más ambicioso de Griffith de esta forma de historia múltiple antes de *Intolerance* parece haberse hecho en *Home, sweet home* (1914).

[45] Robert Edgar Long, *David Wark Griffith*, D.W. Griffith Service, 1920.

Sólo al abstraer "profundo" de *metros* y *brazas*, se puede hablar de "un sentido de profundidad".

Sólo al desentrañar "el caer" de *la fórmula de la velocidad acelerada de un cuerpo que cae* ($mv^2/2$) se puede hablar de "una sensación de caer".

Sin embargo, el fracaso de *Intolerance* en lograr una verdadera "mezcla" está también en otra circunstancia: los cuatro episodios escogidos por Griffith no son, de hecho, comparables. El *fracaso formal* de su mezcla en *una sola imagen* de Intolerancia sólo es *un reflejo de un error temático e ideológico.*

¡Como si fuera posible que un pequeño rasgo general —un punto de vista general y superficialmente metafísico y vago hacia la Intolerancia (con I mayúscula)— pudiera realmente unir en la conciencia del espectador fenómenos tan históricamente incomparables como el fanatismo religioso de la víspera de San Bartolomé con la lucha laboral en un estado capitalista sumamente desarrollado! ¡Y las páginas sangrientas de la lucha por la hegemonía en Asia con el complicado proceso de conflicto entre el pueblo hebreo colonial y la esclavizante Madre Roma!

Encontramos aquí una clave sobre el porqué Griffith, con su método de montaje, no se tropezó con el problema de la abstracción. El secreto no es técnico-profesional, sino ideológico-intelectual.

No es que la representación no pueda plantearse con una presentación y tratamiento correctos a la estructura de la metáfora, del símil y la imagen. Tampoco es que Griffith haya alterado aquí su método o disminuido su habilidad profesional. Sino que no intentó una abstracción genuinamente reflexiva de los fenómenos: no intentó *sacar conclusiones generalizadas* sobre los fenómenos históricos a partir de una amplia variedad de datos históricos; ésa es la esencia de su falta.

En historia y en economía fue necesario que la gigantesca obra de Marx y sus seguidores nos ayudara a entender *las leyes del proceso* que yace tras los diversos datos separados. Así la ciencia logró abstraer una *generalización del caos de rasgos aislados* característicos de los fenómenos.

En la práctica de los estudios cinematográficos norteamericanos hay un término profesional espléndido: "limitaciones". Tal director se "limita" a las comedias musicales. Los "límites" de cierta actriz están en los papeles de moda. Más allá de estas "limitaciones" (muy notorias en la mayoría de los casos) este o aquel talento no pueden desperdiciarse. Arriesgar el punto de partida de estas "limitaciones" resulta algunas veces de una brillantez inesperada, pero, por lo general, como sucede en los fenómenos comunes y corrientes, conduce al fracaso.

Utilizando este término, yo diría que en el ámbito de las *imágenes del montaje* el cine norteamericano no gana ningún laurel; y son sus "limitaciones" ideológicas las responsables.

Esto no se ve afectado por la técnica, ni por el alcance, ni por las dimensiones.

La cuestión de las imágenes del montaje está basada en una estructura definida y un sistema de pensamiento; deriva y se ha derivado sólo mediante una conciencia colectiva, y aparece como un reflejo de una nueva etapa (socialista) de la sociedad humana y como un resultado racional de la instrucción ideal y filosófica inseparablemente unido a la estructura social de dicha sociedad.

Nosotros, nuestra época —*agudamente ideal* e *intelectual*— no podría leer el contenido de una toma sin, antes que nada, leer su naturaleza ideológica y encontrar, por lo tanto, en la *yuxtaposición de las tomas un arreglo de un elemento cualitativo nuevo*, una nueva *imagen*, una nueva *comprensión*.

Tomando esto en consideración, no podíamos dejar de cometer ciertos graves excesos en esta dirección.

En *Octubre* intercalamos tomas de arpas y balalaicas en una escena en donde los mencheviques se dirigen al Segundo Congreso de Soviets. Y las arpas no se muestran como arpas, sino como un símbolo imaginista del discurso melifluo del oportunismo menchevique en el Congreso. Tampoco las balalaicas se mostraron como tales, sino como una imagen de la repetición monótona de esos discursos vacíos ante la tumultuosidad de los acontecimientos históricos. Y colocando lado a lado al menchevique y al arpa, al menchevique y a la balalaica, estábamos *extendiendo el cuadro de un montaje paralelo a una nueva cualidad, un nuevo ámbito*: de la esfera de *acción* a la esfera de la *significación*.[46]

Ese período de yuxtaposiciones más bien ingenuas pasó bastante rápido. Otras soluciones similares, levemente "barrocas" en la forma, trataron de muchas maneras (y no siempre con éxito) de anticipar con los medios paliativos disponibles del cine mudo lo que ahora se hace tan fácilmente con la pista de música en el cine sonoro. Pronto desaparecieron de la pantalla.

Pero lo principal se quedó: una comprensión del montaje, no sólo como un medio para producir efectos, sino sobre todo como un medio para *hablar,* un medio para *comunicar* ideas, comunicarlas mediante un lenguaje fílmico especial, mediante una forma especial de *discurso* fílmico.

---

[46] Un análisis más amplio de este error, se puede encontrar en la p. 78.

Llegar a la comprensión de un discurso fílmico normal, como es natural, pasó por esta *etapa de exceso en el ámbito del tropo y la metáfora primitiva.* Resulta interesante que en esta dirección estábamos cubriendo terreno metodológico muy antiguo. Porque, por ejemplo, la imagen "poética" del centauro no es más que una combinación de hombre y caballo con el fin de expresar *la imagen de una idea, irrepresentable directamente por un cuadro* (pero su significado exacto era que la gente de cierto lugar era "de alta velocidad": raudos en la carrera).

Y así la mera producción de simples significados surge como un proceso de yuxtaposición.

Por lo tanto, el *juego de la yuxtaposición* en el montaje también tiene un profundo trasfondo de influencia. Por otra parte, es justamente a través de una *yuxtaposición desnuda elemental* que debe trabajarse un sistema de la complicada yuxtaposición interna (la externa ya no cuenta) que existe en cada frase del lenguaje de montaje culto normal y común y corriente.

Sin embargo, este mismo proceso también es correcto para la producción de *cualquier tipo de discurso* en general, y sobre todo *para ese discurso literario* del que estamos hablando. Es bien sabido que la metáfora es un símil abreviado.

En conexión con esto Mauthner ha escrito muy agudamente sobre nuestro lenguaje:

> Cada metáfora es ingeniosa. El lenguaje de un pueblo, como es hablado en la actualidad, es la suma total de agudezas, es una colección de los puntos culminantes de un millón de anécdotas cuyas historias se han perdido. En este sentido uno debe tratar de imaginar a la gente del período de la creación del lenguaje como infinitamente más ingeniosa que los actuales bromistas que viven de su ingenio. . . El ingenio utiliza símiles distantes. Los símiles cercanos fueron de inmediato capturados en conceptos o palabras. Un cambio de significado consiste en la conquista de estas palabras, en la extensión metafórica o ingeniosa del concepto a símiles distantes. . .[47]

Y Emerson dice de esto:

> Así como la piedra de un continente consta de masas infinitas de caparazones de animalillos, así el lenguaje está hecho de imágenes, o tropos, que en

---

[47] Fritz Mauthner, *Beittrage zu einer Kritik der Sprache: Zweiter Band, Zur Sprachwissenschaft,* Leipzig, Felix Meiner, 1923, pp. 487-488.

> la actualidad, en su utilización secundaria, hace mucho que dejaron de recordarnos su origen poético.[48]

En el umbral de la creación del lenguaje se encuentran el símil, el tropo y la imagen.

> Todos los significados en lenguaje son imaginistas en su origen, y cada uno de ellos puede, a su debido tiempo, perder su fuente imaginista original. Estos dos estados de palabras —imaginería y no imaginería— son naturales por igual. Que se considerara la no imaginería de una palabra derivada de algo elemental (que siempre lo es) se deriva del hecho de que es una latencia temporal de pensamiento (de la que la imaginería es su nuevo paso), pero el movimiento atrae más atención y provoca más el análisis que la latencia.
>
> El observador paciente que revisa una expresión transferida a una creación poética más complicada, puede encontrar en su memoria una expresión no imaginista correspondiente, más imaginísticamente correspondiente a su (del observador) forma de pensamiento. Si dice que esta no imaginería es la *communis et primum se offerens ratio*, entonces atribuye su propia condición al creador de la expresión. Esto es como si uno espera que en medio de una acalorada batalla exista la posibilidad de deliberar, como en un tablero de ajedrez, con toda calma con un contrincante ausente. Si uno se transfiriera a la condición del propio hablante, fácilmente se revertiría la afirmación del observador frío y sería él quien decidiría que *primum se offerens*, aun si no *communis*, es exactamente imaginista. . .[49]

En el trabajo de Werner sobre la metáfora, él la coloca en la cuna misma del lenguaje, aunque por otros motivos: la enlaza no con la tendencia a *percibir* nuevas regiones, familiarizando lo desconocido a través de lo conocido, sino todo lo contrario, con la tendencia a *ocultar*, a sustituir, a remplazar en el uso habitual lo que yace bajo alguna prohibición oral y que es el "tabú".[50]

Es interesante que la "palabra fáctica" misma sea con toda *naturalidad* un rudimento del tropo poético:

> Independientemente de la conexión entre las palabras primarias y las derivativas, cualquier palabra, como indicación oral de significado, basada en la combinación de sonido y significado en simultaneidad o sucesión es, consecuentemente, metonimia.[51]

Y a quien se le meta en la cabeza indignarse y rebelarse contra esto, inevitablemente caerá en la posición del pedante en una de las historias de Tieck, que exclamaba:

---

[48] Ralph Waldo Emerson, "The poet", en *Essays: second series.*

[49] A. A. Potebnya, *From notes on a theory of literature*, Jarkov, 1905.

[50] Richard Maria Werner [?].

[51] Potebnya, *op. cit.*, p. 203.

> . . .Cuando un hombre comienza a comparar un objeto con otro miente de inmediato. "El amanecer esparce rosas." ¿No es absurdo? ¡Necedades! "La mañana despierta." No hay mañana, ¿cómo puede dormir? No es sino la hora en que se levanta el sol. ¡Qué plaga! El sol no se levanta, eso también es una tontería y es poesía. ¡Ah! Si yo pudiera hacer lo que quisiera con el lenguaje, bien que lo restregaría y lo barrería. ¡Maldición! ¡Barrería! En este mundo mentiroso no se puede dejar de decir tonterías.[52]

También aquí hace eco la transferencia *imaginista* de pensamiento a una simple *representación*. En Potebnya hay un buen comentario a esto:

> *La imagen es más importante que la representación.* Existe un cuento de un monje que para evitar comer cordero lechal asado en Pascua, prorrumpía en esta invocación: "¡Cordero, transfórmate en una carpa!" Desprovisto de su carácter satírico, este cuento nos presenta un fenómeno histórico universal del pensamiento humano: palabra e imagen son la mitad espiritual de la materia; su esencia.[53]

Y así, o de cualquier otra manera, la metáfora primitiva está necesariamente colocada en el umbral mismo del lenguaje, estrechamente ligada al período de la producción de las primeras transferencias, es decir, de las primeras palabras en transmitir significados, y no sólo una comprensión *motora* y *objetiva*, o sea, al período del nacimiento de los primeros instrumentos, como los primeros medios de "transferir" las funciones del cuerpo y sus actos del hombre mismo al instrumento en sus manos. No es asombroso, por lo tanto, que el período del nacimiento del discurso de montaje articulado del futuro tuviera que pasar también por una etapa rotundamente metafórica, caracterizada por una abundancia, si no de su propia estimación, sí de su "agudeza plástica".

No obstante, estas "agudezas" muy pronto se sintieron como excesos y retorcimientos de algún tipo de "lenguaje". Y poco a poco la atención se fue desplazando de la curiosidad *en cuanto a los excesos* hacia un interés por la naturaleza de este lenguaje en sí.

De esta manera la estructura del montaje se fue revelando gradualmente como un secreto de la *estructura del discurso emocional.* Y es que el principio mismo del montaje, como la total individualidad de su formación, es la sustancia de *una copia exacta del lenguaje del discurso emocional exaltado.*

---

[52] Johann Ludwig Tieck, *Die Gemälde*, publicado en Londres en 1825.

[53] A.A. Potebnya, *op. cit.*, p. 490.

Basta con examinar las características de un discurso parecido para quedar convencido, sin mayor comentario, de que es así.

Veamos el capítulo apropiado del excelente libro de Vendryes, *Lenguaje*:

> La principal diferencia entre el lenguaje lógico y el afectivo consiste en la construcción de la oración. Esta diferencia resalta con claridad cuando comparamos la lengua escrita con la hablada. En francés son tan distantes una de otra que un francés nunca habla como escribe y es raro que escriba como habla. . .
>
> . . .Los elementos que la lengua escrita logra combinar en un todo coherente, en la lengua hablada parecieran dividirse y fragmentarse: aun el orden es totalmente diferente. Ya no es un orden lógico de la gramática actual. Tiene su lógica, pero ésta es primordialmente afectiva, y las ideas están arregladas de acuerdo con la importancia subjetiva que quien habla les da o quiere sugerirle a su interlocutor, más que con las reglas objetivas de un proceso ortodoxo de razonamiento.
>
> En el lenguaje hablado, toda idea de significado en un sentido puramente gramatical desaparece. Si digo, *L'homme que vous voyez là-bas assis sur la grève est celui que j'ai rencontré hier à la gare* [El hombre que ve usted allá abajo sentado en la playa es el mismo que me encontré ayer en la estación] estoy utilizando el proceso del lenguaje escrito y sólo formo una oración. Pero al hablar habría dicho: *Vous voyez bien cet homme —là-bas— il est assis sur la grève —eh bien! je l'ai rencontré hier, il etait à la gare.* [¿Ve usted ese hombre? —allá abajo— sentado en la playa. Bueno, pues ayer me lo encontré, estaba en la estación.] ¿Cuántas oraciones tenemos aquí? Es difícil decirlo. Imaginemos que hago una pausa en donde están los guiones: las palabras *là-bas* ya serían en sí mismas una oración, exactamente como si respondieran a una pregunta: "¿Dónde está el hombre? Allá abajo." Incluso la oración *il est assis sur la grève* se convierte en dos fácilmente si hago una pausa entre las dos partes que la componen: "*il est assis*" *[il est]* "*sur la grève*" (o "*[c'est] sur la grève [qu'] il est assis*"). Los límites de la oración gramatical son tan elusivos que es mejor darse por vencido antes que tratar de determinarlos. En cierto sentido aquí no hay más que una oración. La imagen verbal es una, aunque tiene una especie de desarrollo cinemático. Pero mientras que en el lenguaje escrito es presentada como un todo, al hablar se la corta en secciones cortas, cuyo número e intensidad corresponde a las impresiones de quien habla, o a la necesidad que tiene de comunicarlo vívidamente a otros.[54]

¿Acaso no es esto exactamente lo que tiene lugar en el montaje? Y lo que aquí se dice sobre el lenguaje "escrito" ¿no parece una duplicación del "plano lejano" torpe, que cuando intenta presentar algo *dramáticamente*, siempre, inevitablemente queda como una frase florida y difícil, llena de cláusulas subordinadas, participios y adverbios de una *mise-en-scène* "afectada", con la que se autocondena?

---

[54] Joseph Vendryes, *Language, a linguistic introduction to history*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1925, pp. 145-146.

Sin embargo, esto no significa en absoluto que sea necesario correr a costa de lo que sea tras un "embrollo de montaje". En relación con esto, se podría hablar de la *frase* como lo hizo el autor de "Una discusión del viejo y nuevo estilo en el lenguaje ruso", el eslavófilo Alexander Shishkov, quien escribió sobre las *palabras*:

> En lenguaje, tanto las palabras largas como las cortas son necesarias; sin las cortas el lenguaje sonaría como el largo mugido de la vaca, y sin las largas, como el monótono y breve graznido de la urraca.[55]

En lo que concierne a la "lógica afectiva", sobre la que escribió Vendryes y que está en la base del discurso hablado, el montaje muy pronto comprendió que es lo más importante, pero para encontrar toda la plenitud de este sistema y sus leyes el montaje tuvo que hacer más "cruceros" serios y creativos por el "monólogo interno" de Joyce, por el "monólogo interno" como lo entiende el cine, y por el llamado "cine intelectual", antes de descubrir que un fundamento de estas leyes se puede encontrar en una tercera variedad de discurso: no discurso *hablado* ni discurso *escrito*, sino *discurso interno*, en donde la estructura afectiva funciona con una forma aún más plena y pura. Pero la formación de este *discurso interno* resulta ya inseparable de aquello que es enriquecido por el *pensamiento sensible*.

Y así llegamos a la fuente primaria de estos principios internos, que no sólo gobiernan la formación del montaje, sino la formación interna de todas las obras de arte —de las *leyes básicas del discurso del arte en general*—; de las *leyes* generales de la *forma*, que están en la base no sólo de las obras de arte fílmicas, sino de todas las obras de arte, de todas las artes en general. Aunque ya hablaremos de esto en otro momento.

Volvamos ahora a la etapa histórica cuando el montaje en nuestro campo se entendió como un *tropo de montaje*, y sigamos el sendero de desarrollo que trazó en el campo creando una unidad de trabajo, inseparable de aquel proceso, en la cual se volvió consciente de sí mismo como un lenguaje independiente.

A su manera, el montaje entre nosotros se volvió consciente de sí mismo con los primerísimos pasos, no imitativos, sino independientes de nuestro cine.

[55] Alexander Semyonovich Shishkov, *Collected works and translations*, San Petersburgo, 1825, parte 5, p. 229.

Es interesante que incluso en el intervalo que hay entre el viejo cine y nuestro cine soviético, las investigaciones se llevaran a cabo exactamente a lo largo de la línea de la *yuxtaposición*. Y más interesante todavía es que en esta etapa se las conociera naturalmente como. . . *contrastes*. Por lo tanto, sobre todo está estampada en ellas la *disección contemplativa* en lugar de una *fusión emocional* en alguna "cualidad nueva", como ya estaban caracterizando las primeras investigaciones en el campo del lenguaje propio del cine soviético. Este juego especulativo de contrastes llena, por ejemplo, el filme *Palacio y fortaleza*, como si quisiera llevar el principio del contraste desde el título hasta el estilo mismo de la obra. Aquí hay todavía construcciones del tipo de un *paralelismo no cruzado*: "aquí y allá", "antes y ahora". Está por completo en el estilo de los carteles de propaganda de la época, divididos en dos mitades, mostrando la de la izquierda al señor de la casa *antes* (el amo, la servidumbre, los azotes) y la de la derecha: *ahora* (una escuela en la misma casa, una guardería). Indudablemente, es este tipo de tomas en colisión el que encontramos en el filme —las zapatillas de una bailarina (el *Palacio*) y los grilletes en las piernas de Beidemann (la *Fortaleza*). De manera semejante, *en cuanto al paralelismo*, también se ve en la combinación de tomas: Beidemann tras las rejas y. . . un canario enjaulado en el cuarto del carcelero.[56]

En estos y otros ejemplos no hay más tendencias hacia *una unión de representaciones en una imagen generalizada*: las escenas no están unidas ni por una unidad de composición ni por el elemento principal: la emoción; están presentadas con una narrativa pareja, y sin ese grado de exaltación emotiva en el que es tan natural que *surja* un giro de discurso imaginista.

Pero pronunciada sin un grado emotivo correspondiente, sin una preparación emotiva correspondiente, la "imagen", inevitablemente, suena absurda. Cuando Hamlet le dice a Laertes:

> A Ofelia amé; cuarenta mil hermanos
> con todo su cariño no podrían mi
> total igualar. . .

es patético y cautivador; pero inténtese despojar a esta expresión de su elevada emoción; transfiérasela a un contexto de conversación cotidiana, es decir, considérese el contenido objetivo inmediato de esta imagen, y no provocará otra cosa que risa.

---

[56] Este motivo fue colocado en una etapa de significado considerablemente más alta: en una imagen de la Desesperanza, como fue usada posteriormente por Pudovkin en *Madre* en la escena de la conversación entre la madre y el hijo en prisión, que se ve interrumpida por tomas de una cucaracha a la que el grueso dedo del vigilante hace papilla.

La huelga (1924) tenía muchos "intentos" de esta dirección nueva e independiente. Las descargas mortales a los manifestantes en el final, entretejidas con escenas sangrientas en el rastro municipal, se fundieron (para la "infancia" de nuestro cine esto sonaba plenamente convincente e impresionaba mucho) en la metáfora fílmica de un "rastro humano" que absorbía en sí el recuerdo de represiones sangrientas por parte de la autocracia. Ya aquí no estaban los simples *contrastes* "contemplativos" de *Palacio y fortaleza,* sino que había —aunque de manera burda y casera— un esfuerzo consciente e intencional de realizar la *yuxtaposición.*

La yuxtaposición trata de contarnos una ejecución de trabajadores, no sólo mediante representaciones, sino también a través de un "giro plástico del discurso" generalizado, que se aproxima a un imagen verbal de "un rastro sangriento".

En *Potiomkin* hay tres primeros planos *separados* de tres leones de mármol diferentes en diferentes actitudes, que fueron fundidos en *un* solo león que ruge y, además, en otra *dimensión fílmica* —una encarnación de la metáfora: "*¡Las piedras mismas rugen!*"

Griffith nos muestra una mole de hielo que se agrieta a toda velocidad. En alguna parte en el centro del hielo que se desmorona yace, inconsciente, Anna (Lillian Gish). Saltando de témpano en témpano acude David (Richard Barthelmess) a salvarla.

Pero nunca junta la *carrera* paralela *del hielo que se agrieta* y de *las acciones humanas* en una imagen unificada de "*un torrente humano*", una masa de gente que rompe sus cadenas, una masa de gente que avanza como en una inundación demoledora, como sucede, por ejemplo, en el final de *Madre,* de Gorki-Zarji-Pudovkin.

Claro que en este sendero se dan también excesos y fracasos; y, por supuesto, en más de un caso hubo buenas intenciones que se vieron frustradas por vicisitudes en los principios composicionales o por falta de justificación para ellos en el contexto: y entonces, en lugar de una deslumbrante unidad de imagen, un tropo miserable se queda en el nivel de una fusión no lograda; en el nivel de un empastelamiento mecánico del tipo de "Llegaron la lluvia y dos estudiantes".

Pero de esta o de otra manera, las *carreras paralelas* duales, características de Griffith a nosotros nos permitieron darnos cuenta de la futura *unidad de la imagen de montaje,* al principio como una serie completa de juegos de comparaciones de montaje, de metáforas de montaje, de bromas de montaje.

Se trataba de torrentes más o menos tormentosos, pero que servían para aclarar más y más la tarea principal y última en el ángulo del montaje del trabajo creativo: la creación en él de un dominio inseparable de la *imagen*, de *la imagen de montaje unificada*, de *la imagen construida con montaje, personificando el tema*, como se logró en "los escalones de Odesa" de *Potiomkin*, en "el ataque de la División Kappel" de *Chapayev*, en el huracán de *Tormenta sobre Asia*, en el prólogo del Dnieper de *Iván*, y aunque más débilmente, en el desembarco de *Somos de Kronstadt*; con nuevo brío en el "funeral de Bozhenko" en *Shchors*, en *Tres canciones sobre Lenin* de Vertov, y en el "ataque de los caballeros" en *Alexander Nevski*. . . Éste es el glorioso sendero *independiente* del cine soviético, el sendero de la creación del *montaje imagen-episodio*, del *montaje imagen-evento*, del *montaje imagen-filme en su totalidad* —de derechos iguales, influencia igual e igual responsabilidad en la película perfecta— en pie de igualdad con la *imagen del héroe*, con la *imagen del hombre y del pueblo*.

Nuestro concepto de montaje ha sobrepasado la clásica estética de montaje dualístico de Griffith, simbolizada por los dos corredores paralelos que jamás convergen, y que entretejen las distintas líneas temáticas para lograr una intensificación mutua del entretenimiento, la tensión y los *tempi*.

Para nosotros el montaje se convirtió en un medio para lograr *una unidad de orden superior*: un medio *para lograr mediante el montaje de imagen una personificación orgánica de una sola concepción de idea, abarcando así todos sus elementos, partes, detalles del trabajo fílmico*.

Entendido así, resulta considerablemente más amplio que una comprensión del limitado montaje cinematográfico; así entendido hay mucho más terreno para fertilizar y enriquecer nuestra comprensión de los métodos del arte en general.

Y en conformidad con este principio de nuestro montaje, *la unidad y la diversidad* se convierten también en principios.

El montaje hace desaparecer sus últimas contradicciones al abolir las contradicciones dualistas y el paralelismo mecánico entre los ámbitos del sonido y la vista en lo que entendemos como montaje audiovisual ("vertical").[57]

Encuentra su unidad artística final en la resolución de los problemas de unidad de la síntesis audiovisual —problemas que ahora estamos decidiendo nosotros, que ni siquiera están en la agenda de los investigadores norteamericanos.

---

[57] Véase *El sentido del cine*, sobre todo los caps. II-IV

Ante nuestros ojos se están realizando películas de color y estereoscópicas.

Y se acerca el momento en que, no sólo a través del método de montaje, sino mediante la síntesis de *la idea, del drama del hombre que actúa, de la pantalla, el sonido, la tridimensionalidad y el color,* esa misma ley grandiosa de *unidad y diversidad,* que yace en el fondo de nuestro pensamiento, en el fondo de nuestra filosofía, y que en igual grado permea el método de montaje desde su lazo más pequeño hasta la más plena imaginería de montaje en la película como un todo, pase a *una unidad de la imagen de toda la pantalla.*

[1944]

APÉNDICES

A. DECLARACIÓN

El sueño de un cine sonoro se ha hecho realidad. Con la invención de un cine sonoro práctico, los norteamericanos lo colocaron en el primer escalón de una rápida y sustancial realización. Alemania está trabajando intensivamente en la misma dirección. Todo el mundo habla de la cosa silenciosa que ha aprendido a hablar.

Quienes trabajamos en la URSS estamos conscientes de que con nuestro potencial técnico en el futuro próximo no llegaremos a una realización práctica del cine sonoro. Simultáneamente, queremos enumerar una serie de premisas de principio de naturaleza teórica, ya que en aras de la invención tal parece que este avance en el cine está siendo utilizado en una dirección incorrecta. Una concepción equivocada de las potencialidades dentro de este nuevo descubrimiento técnico no sólo podría minar el desarrollo y perfección del cine como arte, sino que amenaza también con destruir sus logros formales actuales.

En la actualidad el cine trabaja con imágenes visuales, tiene un poderoso efecto sobre la gente, y con toda justificación ha llegado a ocupar uno de los primeros lugares entre las artes.

Es bien sabido que el medio básico (y único) que le ha dado al cine una fuerza tan poderosamente efectiva es el MONTAJE. La afirmación del montaje como el principal medio de efecto se ha convertido en el axioma indiscutible sobre el que se ha erigido la cultura cinematográfica mundial.

El éxito de las películas soviéticas en las pantallas mundiales se debe, en un grado significativo, a los métodos de montaje que fueron las primeras en revelar y consolidar.

Por lo tanto, para un desarrollo ulterior del cine, las etapas importantes sólo serán aquellas que refuercen y amplíen los métodos de montaje para conmover al espectador. Si examinamos cada nuevo descubrimiento desde este punto de vista, es fácil mostrar la insignificancia del color y del cine estereoscópico en comparación con la gran importancia del SONIDO.

La grabación de sonido es un invento de dos filos, y lo más probable es que su uso siga la línea de menor resistencia, es decir, la línea de *satisfacer la simple curiosidad.*

Habrá, en primer lugar, una explotación comercial de una de las mercancías más vendibles: LOS FILMES HABLADOS. Aquellos en los que la grabación de sonido ocurrirá a un nivel naturalista, correspondiendo exactamente con el movimiento en la pantalla, y que producirá una cierta "ilusión" de gente que habla, de objetos audibles, etcétera.

Una primera etapa de sensaciones no perjudica al desarrollo de un nuevo arte, pero es la segunda etapa la que es temible en este caso, una segunda etapa que tomará el lugar de la evanescente virginidad y pureza de la primera percepción de las nuevas posibilidades técnicas, y que afirmará una época de utilización automática para "dramas sumamente cultos" y otras actuaciones fotografiadas de tipo teatral.

Utilizar el sonido de esta manera destruirá la cultura del montaje, ya que cada ADHESIÓN del sonido al trozo visual de montaje aumenta su inercia como fragmento de montaje, y aumenta la independencia de su significado —y sin duda esto será en detrimento del montaje, porque operará primordialmente no en los trozos de montaje, sino en su YUXTAPOSICIÓN.

Únicamente un uso DE CONTRAPUNTO del sonido en relación con el fragmento visual de montaje constituirá un nuevo potencial para el desarrollo y perfeccionamiento del montaje.

EL PRIMER TRABAJO EXPERIMENTAL CON SONIDO DEBE SER ENCAMINADO HACIA SU NO SINCRONIZACIÓN DISTINTIVA CON LAS IMÁGENES VISUALES. Y sólo un tratamiento así le dará el cuerpo necesario que posteriormente conducirá a la creación de un CONTRAPUNTO ORQUESTAL de las imágenes visuales y auditivas.

Este nuevo descubrimiento técnico no es un momento accidental en la historia fílmica, sino una salida orgánica de toda una serie de atolladeros que a la vanguardia cinemática culta le parecían sin solución.

El PRIMER ATOLLADERO es el subtítulo y todos los esfuerzos infructuosos por integrarlo en la composición de montaje, como un trozo de montaje (como partirlo en frases y aun en palabras, aumentando o disminuyendo el tamaño del tipo, empleando el movimiento de la cámara, la animación, etcétera).

El SEGUNDO ATOLLADERO está en los fragmentos EXPLICATIVOS (por ejemplo, algunos primeros planos insertados) que cargan la composición de montaje y retrasan el *tempo.*

Los objetivos del tema y la historia se hacen cada vez más complicados; los intentos por resolver estos métodos sólo mediante el montaje "visual" conducen, o bien a problemas irresolubles, o si no, obligan al director a recurrir a pintorescas estructuras de montaje, lo que propicia la temible posibilidad de una decadencia reaccionaria y sin sentido.

Tratado como un nuevo elemento de montaje, el sonido (como un factor divorciado de la imagen visual), inevitablemente introducirá nuevos medios de un poder enorme a la expresión y solución de las tareas más complicadas que hoy nos abruman con la imposibilidad de superarlas con los medios de un método fílmico imperfecto: trabajar sólo con imágenes visuales.

El MÉTODO DE CONTRAPUNTO para construir el filme sonoro no sólo no debilitará al CINE INTERNACIONAL, sino que llevará su significado a un poder y una altura cultural sin precedentes.

Un método así para construir el cine sonoro no lo confinará al mercado nacional, como necesariamente sucede con la fotografía de obras, sino que le dará mayor posibilidad que nunca de circular por todo el mundo a una idea fílmicamente expresada.

(firmado por) S.M. Eisenstein
V.I. Pudovkin
G.V. Alexandrov

[NOTA: Esta histórica "Declaración" colectiva, que por lo general se cree que fue iniciada y elaborada por el primero de los tres firmantes, y con el visto bueno de los otros dos, apareció inicialmente en la revista *Zbizn Iskusstva*, de Leningrado, el 5 de agosto de 1928. Como predijo la Declaración, el avance en el desarrollo técnico del cine sonoro soviético fue lento. En septiembre de ese año se probó el sistema de sonido Shorin en Leningrado, y esos experimentos se exhibieron en marzo del año siguiente; en Moscú se probó el sistema Tager, en julio de 1929. En agosto, el estudio de Leningrado de Sovkino construyó el primer escenario de sonido que inicialmente se utilizó para la sincronización de películas recientemente terminadas. Después del estreno de *Lo viejo y lo nuevo* en octubre, se hicieron arreglos para que Eisenstein, Alexandrov y Tisse fueran al extranjero a estudiar el cine sonoro.]

B. NOTAS DEL LABORATORIO DE UN DIRECTOR
(Durante el trabajo sobre *Iván el Terrible*)

1. *La primera visión*

Lo más importante es tener la visión. El siguiente paso es aprehenderla y conservarla. Aquí no hay diferencia si lo que se hace es estar escribiendo un guión, planeando la producción como un todo, o pensando una solución para un detalle específico.

Hay que ver y sentir lo que se está pensando. Hay que verlo y asirlo. Hay que asirlo y fijarlo en la memoria y los sentidos. Y hay que hacerlo cuanto antes.

Cuando uno está en buen ánimo para escribir, las imágenes se arremolinan en nuestra agitada imaginación. Estar a la par de ellas y atraparlas es muy parecido a vérselas con un banco de arenques.

De pronto se ve el bosquejo de toda la escena e, irguiéndose simultáneamente ante este mismo ojo interno, un primer plano en pleno detalle: una cabeza dentro de una gran gorguera blanca.

En el momento que capta tu imaginación —de las figuras que pasan— un rasgo característico de la espalda del zar Iván en el confesionario, hay que dejar caer el lápiz, tomar la pluma y trazar el diálogo para esta escena, y antes de que se seque la tinta, el lápiz nuevamente está haciendo notas de alguna imagen que se nos presentó durante el diálogo —de la larga cabellera blanca del sacerdote, que desciende como un pabellón sobre la grisácea cabeza del zar. Antes de terminar con este estado de ánimo, uno se encuentra dibujando con la pluma y tomando notas a lápiz para el diálogo —en las hojas de los dibujos.

Las direcciones se transforman en dibujos; las voces y entonaciones de los diversos personajes se dibujan como una serie de expresiones faciales. Escenas enteras adoptan primero la forma de tandas de dibujos antes de que se revistan con palabras.

De esta manera montañas de carpetas repletas de dibujos se acumulan en torno a la escritura del guión —y se multiplican a medida que se va concibiendo el plan de la producción— y se convierten en un problema de almacenamiento a medida que se van elaborando los detalles de las secuencias y las *mises-en-scène*.

No son más que intentos por aprehender taquigráficamente los rasgos de las imágenes que destellan en la mente cuando se piensan los detalles individuales de la película. Estos dibujos no pretenden ser más que eso y, como tales, no tienen pretensiones.

Pero tampoco pueden exigir menos que eso. En ellos se han afianzado los elementos principales, iniciales de las ideas que posteriormente serán trabajadas, desarrolladas y realizadas en el curso de las semanas y meses por venir: mediante el trabajo del diseñador que tendrá que transformar los burdos bosquejos en un sistema de planos para los escenarios, con el trabajo del maquillista que tendrá que forcejear durante horas con la base del maquillaje y las pelucas para obtener en la pantalla el mismo efecto que la suave presión del lápiz indicó tan libremente sobre el papel.

Durante días lucharemos con el terco textil, cortándolo y plegándolo para capturar ese ritmo de dobleces que de pronto me golpeó cuando cerré los ojos sobre ese pedacito de brocado y logré imaginarme una procesión de boyardos en pesadas vestimentas avanzando lentamente hasta las habitaciones del agonizante zar.

Y el incomparablemente ágil y flexible cuerpo de Cherkasov practicará larga y agotadoramente para reproducir la trágica curva de la figura del zar Iván, tan espontáneamente impresa en el papel como *set-ups* de la cámara. En intención estos dibujos no son más (pero tampoco menos) que esos juguetes de papel japoneses, que cuando uno los echa en agua tibia se desdoblan y les salen tallos, hojas y flores de formas fantásticas y sorprendentes.

En suma, para cambiar la imagen, no son más que levantar una punta del velo de la cocina creativa que es una producción fílmica.

Aquí se calcula un punto de vista de la cabeza que se levanta súbitamente y de la gorguera.

Aquí se analiza la posición característica de los dedos y las manos en las pinturas del Greco.

Por último se presenta un desafío para la intersección más efectiva de la curva de un arco personificada por una figura alta y oscura en el trasfondo.

Algunas veces la sugerencia plasmada en el papel será desarrollada y transferida a la pantalla. Otras se tachará. Otras más la contribución de un actor, o alguna posibilidad imprevista (o más frecuentemente una imposibilidad) de iluminación o cualquier tipo de circunstancia de producción alterará o hará revisar la visión original. Pero incluso aquí, con otros medios y métodos, se logrará transmitir en la obra terminada esa semilla invaluable que estaba en la visión original de lo que uno esperaba ver en la pantalla.

2. *Ante la cámara*

El sueño se vuelve realidad.

Ya no es pluma, lápiz, cuadernos, borradores en sobres, en el reverso de telegramas, en anuncios, invitaciones —todos cubiertos por completo con bosquejos y notas— lo que uno tiene enfrente.

El sueño se ha desarrollado para convertirse en una cosa masiva y difícil de manejar.

Las palabras del guión sobre la toma de Kazán se han convertido en un campo militar.

Los rayos del sol queman tanto que nos obligan a usar cascos para protegernos. Bajo un sol así no se puede dedicar ni un segundo al sueño o la fantasía. La imaginación está maniatada.

El juego libre de la fantasía que se daba al inicio se ha convertido ahora en profundidad de enfoque, selección de los filtros apropiadamente densos para el lente, el sonido del medidor de metraje.

El frío vidrio del lente se asoma despiadadamente en el ardiente caos de las tiendas, los reflectores, las armaduras y las sombrillas, sin prestar atención más que a lo que está destinado a existir por las inocentes páginas del guión.

De las calcinadas planicies de Kazán, las cámaras se mueven al estudio de sonido. Ya no estamos frente al polvo de centenares de caballos galopantes.

Ahora el zar Iván hace su promesa ante el ataúd de su esposa envenenada. En ese momento parecería estar absolutamente solo con el cuerpo de su mujer.

Pero no, no es así. Las temibles cámaras de acero están registrando cada uno de sus movimientos, cada rasgo de emoción en su rostro.

Los ojos lo están observando intensamente desde cada rincón del estudio de sonido: para asegurarse de que no se sobrepase de los márgenes de composición, que no se salga de foco o de la iluminación laboriosa del set; que no levante la voz más allá del nivel que le han preparado los ingenieros de sonido.

Unos cuantos días después, en la misma catedral en donde el envejecido zar lloró sobre el ataúd de la zarina, el mismo hombre, pero ahora quince años más joven, ¡está siendo coronado zar!

Se requiere de un gran esfuerzo de voluntad creativa y de imaginación por parte de Cherkasov para transformarse de un hombre maduro agobiado por las preocupaciones en un imperturbable joven lleno de esperanza, que mira audazmente a un futuro glorioso.

Y con lo implacable de la "máquina del tiempo" de H.G. Wells, el mismo estallido de la cámara se recoloca en posición para registrar, con la misma objetividad y exactitud que utilizó para las amargas palabras del encanecido zar, el juvenil discurso y gestos del recién coronado zar.

Uno de los aspectos más absorbentes de la filmación, que compensa todo lo fastidioso, difícil y desagradable, es la constante variedad y novedad del contenido de la trama.

Hoy se filma una cosecha que rompe récords. Mañana un matador en una plaza de toros. Al día siguiente, al Patriarca bendiciendo al nuevo zar.

Y cada tema requiere de su propia técnica peculiar y estricta.

Para que la guadaña sea más efectiva en los campos de la granja colectiva, debe ser manipulada con un rigor no menor del que observa el matador al preparar la muleta y la espada para el momento de matar.

Igualmente estricto es el ritual en las ceremonias y tradiciones del pasado que uno hace renacer cuando trae a la gente del pasado a la pantalla de hoy.

Y así, el padre Pavel Tzvetkov, uno de los deanes de Moscú, a su vez vestido de civil, pacientemente enseña al actor que desempeña el papel de metropolitano la forma adecuada de representar el ritual de la bendición al zar. Simultáneamente instruye al joven zar sobre cómo conducirse en este momento solemne, de acuerdo con los cánones antiguos.

Y aquí, en un bajo profundo (¡y cuán profundo, y qué bajo!), las palabras de la plegaria por la salud del joven zar pasan de las páginas del guión a la pista de sonido.

No sólo hemos elegido el mejor bajo del país, el Artista del Pueblo Mijailov, sino también esa versión de la plegaria "Larga vida" que mejor se adapta a la atmósfera de nuestra secuencia —la solemne coronación del primer autócrata ruso: el zar Iván Vasilievich IV.

[NOTA: Estas "Notas" fueron escritas originalmente para acompañar los esbozos y las fotografías de escenas de la producción hechas durante la preparación y filmación de *Iván el Terrible*.]